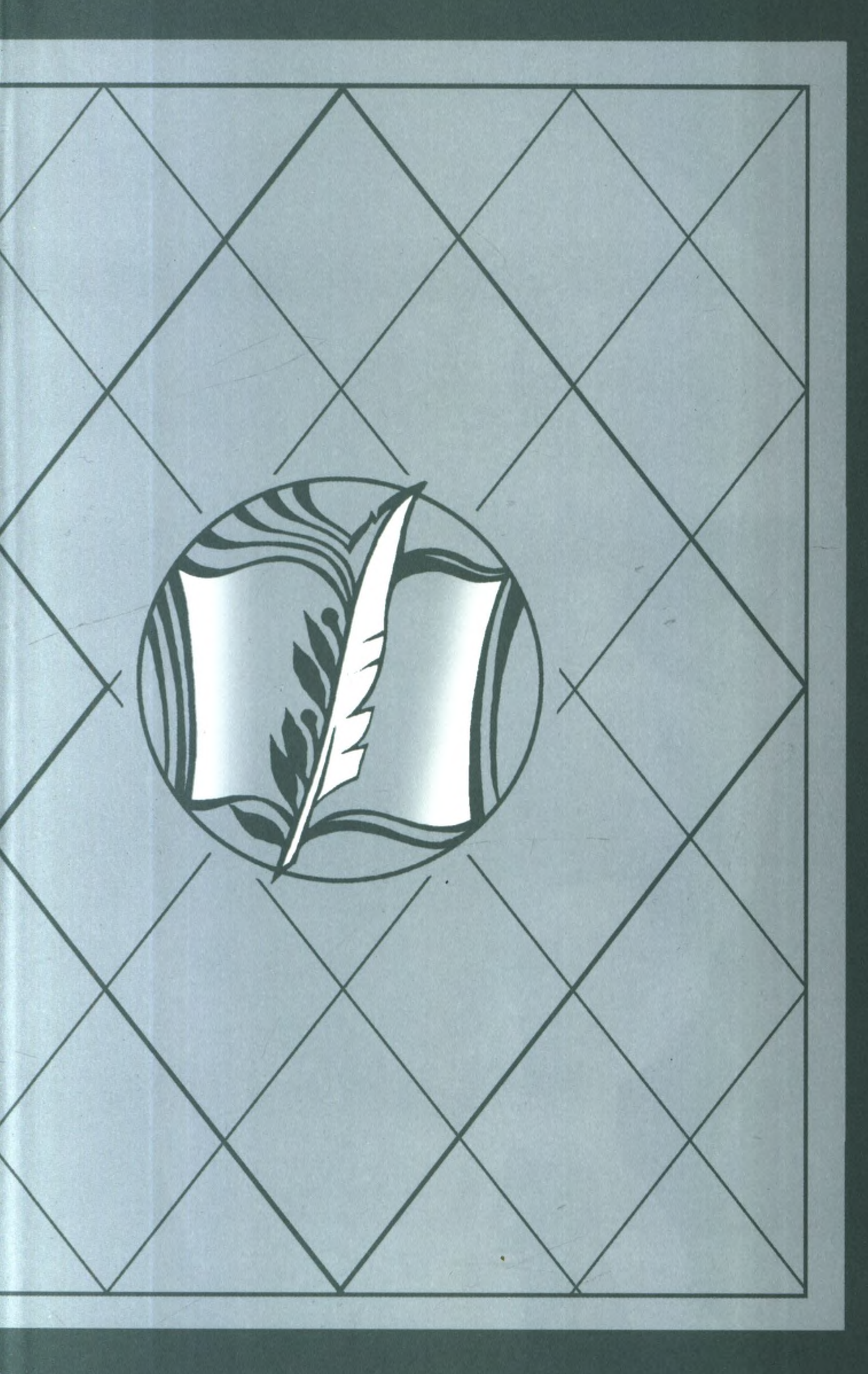
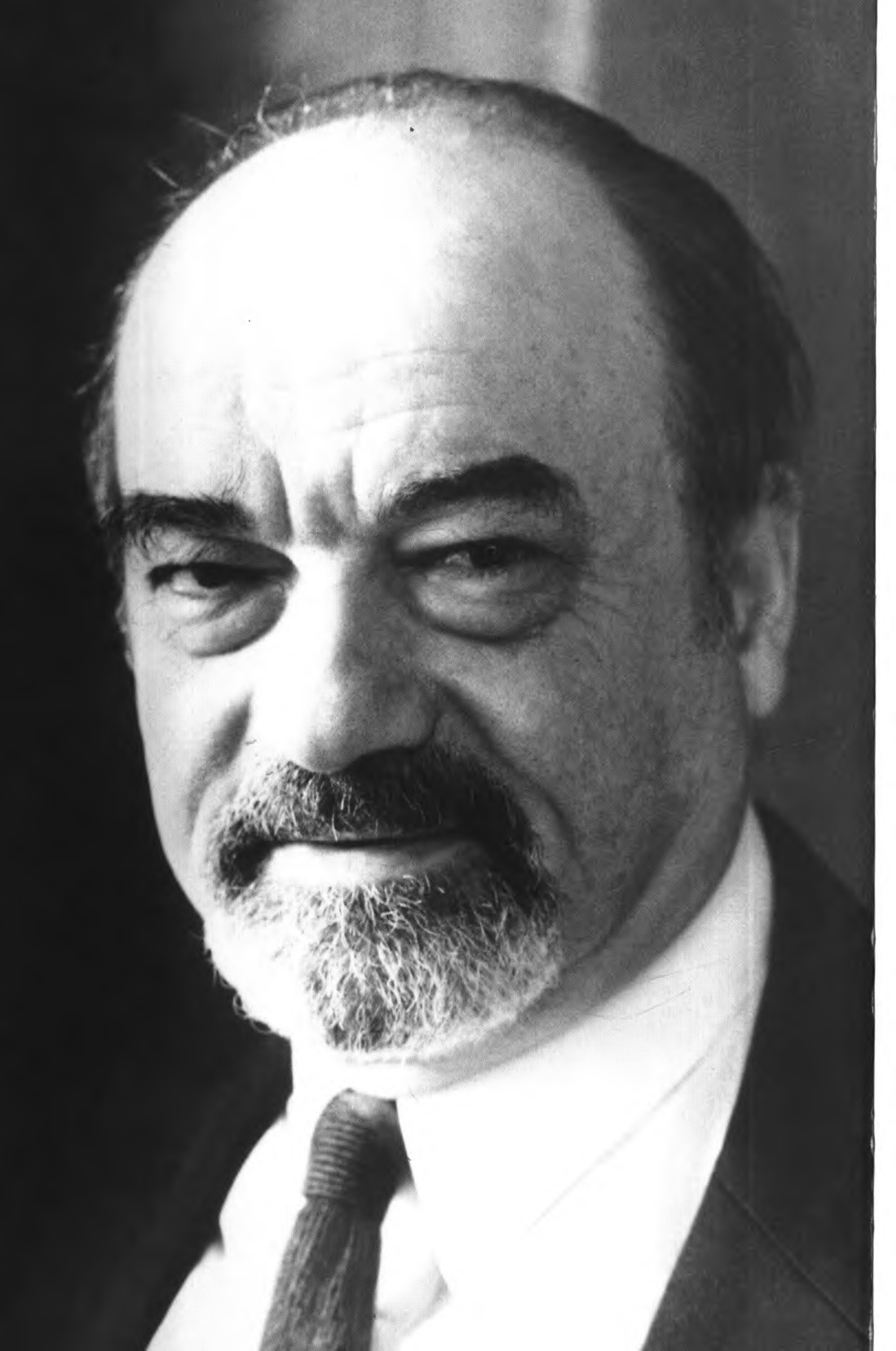


Игорь Золотусский

ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ: СМЕНА ВЕХ


ИЗ





Русский Общественный Фонд



ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРЕМИЯ АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА

2005 года

решением Жюри
от 10 февраля 2005
присуждена

ИГОРЮ ПЕТРОВИЧУ ЗОЛОТУССКОМУ

**за масштабность
художественно-критических исследований
современной словесности и глубинное постижение
гения и судьбы Гоголя; за верность, в независимом поиске,
традициям и нравственному достоинству русской литературы**



ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ: СМЕНА ВЕХ

Критика. Эссе. Портреты

Издательство «Русскій міръ»
ОАО «Московские учебники»

Москва 2008

УДК 821.161.1-821
ББК 83.3(2Рос+Рус)6+84(2Рос=Рус)6-4я44
З-81

*Серия «Литературная премия
Александра Солженицына»
основана в 2004 году*

Художественное оформление
В. В. Покатов

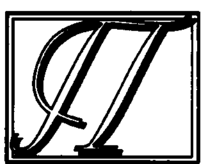
ISBN 978-5-89577-105-1

Лере и нашей дочери Маше
с любовью посвящаю эту книгу.
Автор

Критика. Эссе

ПРОСТИ, ОТЕЧЕСТВО!

1. Чацкий и остальные



ушкин предсказал, что половина стихов из «Горя от ума» войдут в пословицы. Так и случилось. Не менее полусотни «острот» или «сатирических замечаний», как назвал их поэт, прочно закрепились в русском языке.

Нет смысла цитировать комедию: они известны всем. И хотя Грибоедов считал, что в пьесе «25 глупцов на одного здравомыслящего человека», ни о ком из персонажей «Горя» нельзя сказать с определённостью, что он глуп.

По-своему умны и Софья, и Фамусов, и Скалозуб, и Молчалин, и служанка Софьи Лиза. Крылатые выражения, ставшие достоянием нашего словаря, принадлежат и им.

О чьём же горе идёт речь и чей ум — виновник горя?

Грибоедов писал: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и *высшего значения*, чем теперь в суетном наряде, в который я вынужден был облечь его. Впрочем, — добавлял он, — ...в превосходном стихотворении *многое должно угадывать*; не вполне выраженные мысли или чувства тем более действуют на душу читателя, что в ней, в сокровенной глубине её, скрываются те струны, которых автор коснулся, нередко одним *намёком*, — но его поняли, всё уже внятно, и ясно, и сильно».

Постараемся угадать, какой это намёк. Начнём с того, что комедия сначала называлась не «Горе от ума», а «Горе Уму». Существует автограф первой её страницы, где рукой Грибоедова «Горе Уму» исправлено на «Горе \ отъ Ума». При этом, не зачеркивая прежнего названия, Грибоедов в слове «Уму» подчищает хвост буквы «у», переделывая «у» в «а».

Два названия, соединяясь, не стирают друг друга.

Можно поспорить, какое из них точнее определяет замысел автора. Первое ставит вопрос об Уме (притом с большой бук-

вы), о природе Ума и *его* горе, второе выводит на традиционное прочтение комедии. Здесь горе от ума — горе умного, которого не поняли глупцы. А стало быть, правота на стороне умного. Если же вернуться к начальному заглавию, то правота Чацкого ставится под сомнение. Ибо носитель и идеолог ума с большой буквы в пьесе он.

Принимая объяснение традиционное, мы спрашиваем себя: не слишком ли оно просто для «сценической поэмы» и, тем более, её «высшего значения»?

Принято считать за аксиому то, что в «терзаниях» Чацкого (в его горе) виноват «свет». «Свет» объявил его сумасшедшим, «свет» и изгнал из Москвы.

Но пристальное чтение комедии убеждает, что вину, по крайней мере, надо поделить поровну. А то и львиную её долю отдать Чацкому. Потому что «горе от ума» — это горе, которое несёт ему его собственный ум.

Каков же этот Ум?

Во-первых, он горд тем, что выше всех достоинств в человеке. «Неужто я Молчалина глупее?» — спрашивает Чацкий, не понимая, как можно любить неумного Молчалина и не любить его, умного Чацкого. «А чем не муж? — говорит он о своём сопернике, — ума в нём только мало».

Да и остальные герои комедии, по его мнению, толпа «нескладных умников», «лукавых простяков». В отзывах Чацкого о гостях и обитателях дома Фамусова слышится превосходство, а то и презренье. Скалозуб для него — «хрипун, удавленник, фагот, созвездие маневров и мазурки», Молчалин — «жалчайшее созданье». Не жалует он и Фамусова, и «зловещую старуху» Хлёстову. Под град насмешек попадают Софья, «отечества отцы», Москва и Россия.

«Что нового покажет нам Москва? — спрашивает Чацкий. — Вчера был бал, сегодня будет два», «Да и кому в Москве не зажимали рты обеды, ужины и танцы?» Про отстроившуюся после пожара 1812 года столицу он говорит: «дома новы, а предрассудки стары». Итог его отношения к ней: «В Москву я больше не ездок».

Впрочем, Москвой дело не ограничивается. Жало его критики достаёт и Россию: «И вот та родина... Нет, в нынешний приезд я вижу, что она мне скоро надоест».

Приговор произнесён, и наконец можно удалиться.

То, что Чацкий не остаётся в Москве, свидетельствует, что, характеристики, которые он раздаёт всем, — раздраженье лич-

ной обиды, они — плод «ума холодных наблюдений», но не «сердца горестных замет».

Софья, которую Грибоедов всё время называет София (что значит «мудрость») даёт ему дельный совет: «А над собой гроза куда не бесполезна». Но быть грозой над собою Чацкий не способен. Он грозен, когда речь заходит о других.

Находясь в Москве «проездом, случаем», прибыв «из чужа, издалёка», он, едва переступив порог родного для него дома, (где рос и воспитывался вместе с Софьей), обрушивает громы и на его обитателей и гостей.

Фамусов прав, отвечая ему: «Вот рыскают по свету, бьют баклуши, воротятся, от них порядка жди».

Чацкий в «Горе от ума» — «приезжий», чужой. Он чужой для Москвы, и Москва для него чужая. Ибо «своё» щадят, за «своё» болеют, «своё» не изничтожают.

Чацкий болеет только за себя. Оттого он и жалуется: жалуется Софье: «Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря, вёрст больше седьмисот пронёсся, — ветер, буря, и растерялся весь, *и падал сколько раз* — и вот за подвиги награда!». Жалуется на то, что его, «гонят», «клянут», жалуется на судьбу: «Ах, как игру судьбы постичь? *Людей с душой гонительница*, бич».

«Люди с душой» — это, конечно, о себе.

Виноваты в его беде все, даже судьба. Но в таком случае он ропщет не на людей, а на Бога.

Есть ум ума, говорил Толстой, и есть ум сердца. В том, у кого ум ума, нет жалости к ближнему. Этот Ум холоден и горд. Ум сердца мягче, участливей и в конечном счёте нужнее жизни, нежели его высокомерный собрат.

Софья, которая сочувствует Чацкому, точно определяет ущербность его ума: «Вот о себе задумал он высоко. Охота странствовать напала на него. *Если любит кто кого, зачем ума искать и ездить так далёко?*»

Для Софьи ум без любви — не ум. Он разрушителен (ибо жалит, казнит, насмехается) и бесплоден. Сравнивая Чацкого с Молчалиным, она говорит: «Конечно, нет в нём этого ума, что *гений для одних, а для других чума*, который скор, блестящ и скоро опротивит, который свет ругает наповал, чтоб свет о нём хоть что-нибудь сказал; *Да эдакий ли ум семейство осчастливит?*»

Резонный вопрос, обостряющий *диспут об уме*, который развёртывается в комедии Грибоедова. Горе Уму вознесшемуся, говорит автор, горе Уму, лишённому состраданья. Такой Ум не-

сёт горе и его обладателю. «Ум, каков Чацкий, не есть завидный ни для себя, ни для других», — писал П. Вяземский.

И, наконец, этот ум слеп. Он видит лишь то, что желает видеть. Чацкому недосуг задуматься, что Скалозуб воевал с Наполеоном (причем в пехоте), имеет боевой орден, что Молчалин из бедной семьи, из Твери, откуда его вытащил Фамусов и вытащил за усердие в службе. Разве Молчалин не должен быть благодарен тому за это? Разве не обречён исполнять наказ отца о том, что надо угождать каждому — до «собаки дворника, чтоб ласкова была»?

Это участь маленького человека, и он в ней не виноват.

Одна мелочь: Молчалин, который объясняется в любви Лизе (причем отнюдь не лукаво), называет её «Ангельчик мой», и точно так же называет свою жену Нину в последнем письме к ней Грибоедов. Что это — пустое совпаденье или отзвук нежности, которой автор лишил своего «ничтожного» героя?

Для таких, как Молчалин, «умеренность и аккуратность» — способ спасения, но не рассчитанная подлость, а «не сметь своё суждение иметь» — защита от сильных, наказ судьбы.

Входя в глубину текста, мы начинаем понимать, что Молчалин и Скалозуб не мальчики для битья, а оппозиция уму Чацкого. У него ум праздности, ум эгоизма, у них — *ум выживанья*. Этот ум — удел не отдельных «гениев», а ум большинства. Так что же с ним делать, с этим большинством? Поставить его под стрелы сатиры, перед лицом которой бледнеют все оправданья, или понять тех, кому он дан от нужды?

Скалозуб, в отличие от Чацкого, может признать правоту своего антипода. «Мне нравится, — признаётся он Чацкому, — искусно как коснулись вы предубеждения Москвы к гвардии, к гвардейским, к гвардионцам; их золоту, шитью дивятся будто солнцам!» Человек, в окопах выслуживший свой чин, он не поклонник тех, кто блещет своими мундирами при дворе.

Что же касается его реплики, навсегда заклеймившей Скалозуба как апологета муштры: «Я князь Григорию и вам фельдфебеля в Вольтеры дам», то стоит вспомнить, *кому* он это говорит. Он говорит это Репетилову и адресует свой афоризм его друзьям — безбожникам и крикунам.

Для него фельдфебель надёжнее Вольтера, поскольку Вольтер расшатывает, а фельдфебель бережёт.

Ум Чацкого не для счастья, поскольку, «в том и счастие, — и тут я цитирую Грибоедова, — чтоб сердце не оставалось пусто».

Только раз Чацкий признается — и то под давлением Софьи, — что у него «ум с сердцем не в ладу». Но не будет в этом признанье ни горечи, ни самоосужденья.

Как классический «вольтерьянец», он недоволен всеми и вся, но *весьма доволен собой*.

В гневе на то, что судьба свела его с посредственностями, Чацкий требует «образцов». «А судьи кто? — вопрошает он. — За древностию лет к свободной жизни их вражда непримирима. Сужденья черпают из забытых газет времён *Очакова и покоренья Крыма*. Всегда готовые к журьбе, поют всё песнь одну и ту же, не замечая об себе: *что старее, то хуже*. Где, укажите нам, отечества отцы, которых мы должны принять за образцы?»

«Времена Очакова и покоренья Крыма», конечно, старина, но старина героическая, славная победами, а не позором. И про них не скажешь «чем старее, то хуже». Чацкий пребывает в своей стране «на безлюдье». Но так ли уж безлюдно было время, в которое происходит действие «Горя от ума»?

Слова Скалозуба о том, что пожар Москвы способствовал её украшенью, позволяют установить, что события пьесы могут быть отнесены к промежутку между годами полного восстановления Москвы после пожара и 1824-м годом, когда Грибоедов поставил в ней точку.

Что это были за годы?

Ещё не померк отблеск Александрова царствования, ещё здравствовали солдаты и полководцы, победившие Наполеона. Ещё были живы Николай Раевский, Алексей Ермолов (служа под его началом, Грибоедов и писал свою комедию), Александр Остерман-Толстой, Михаил Милорадович (которого убьют на Сенатской площади 14 декабря 1825 года), Павел Чичагов, Денис Давыдов, Пётр Витгенштейн.

Так, значит, было кому поклониться, кого «принять за образцы»?

Чацкий видит вокруг одних «стариков, дряхлеющих над выдумкою, вздором». Протагонист свободы, он свободен и от благодарной памяти. Та Россия, как он считает, «под личиною усердия царю», «брала лбом» — «стучала» им «об пол, не жалея».

«Вот то-то, все вы гордецы!» — возражает Чацкому Фамусов.

И попадает в точку.

«Гордость ума» — вот «болезнь» Чацкого. И — болезнь века, «болезнь», как сказал в своём отзыве о комедии Грибоедова Гоголь, « от дурно понятого просвещения».

К чему звал молодые умы Вольтер? К осмеянию того, что освящено традицией. К нападкам на Бога, на историю, на «предрассудки», без уважения к которым невозможны никакие преобразования. Ум вольтерьянца не в силах, — прав был Гоголь, — «дать в себе образец обществу».

Разбирая комедию А. Шаховского «Шестьдесят лет антракта», где изображён Вольтер, Грибоедов так отозвался о герое пьесы: «Три поколения сменилось перед глазами знаменитого человека; в виду их всю жизнь провёл в борьбе с суеверием, богословским, политическим, школьным и светским, наконец, ратовал с обманом в разных его видах. И не обманчива ли самая та цель, для которой подвизался? Какое благо? — колебание умов ни в чём не твёрдых??.» (письмо к С. Бегичеву, июль 1824 г.)

Так думал автор «Горя от ума» накануне 14 декабря 1825 года.

Уже тогда он выбрал службу отечеству, которую не мог выбрать Чацкий.

Старуха Хлёстова, осмеянная Чацким, попрекая его — «над старостью смеяться грех», — почти тут же попрекает и себя: «А Чацкого мне жаль. По-христиански, так он жалости достоин».

Христианское чувство выше гордости, выше обиды, выше «сатиры». И именно им завершается «Горе от ума». Это победа сердца над умом.

Таков итог диспута об Уме. Таково последнее слово Грибоедова. Когда он закончил комедию, ему было двадцать девять лет. Он уже отгулял молодость, побыл в гусарах, стрелялся на дуэли.

Известны его гусарские проделки: появление на балу верхом на лошади, исполнение «камаринского» на органе в Брест-Литовске. Он — герой-любовник, поклонник молодых актрис, соперник генерал-губернатора Петербурга Милорадовича, как и он, волочащегося за знаменитой Телешевой.

Грибоедов знал уже не одну любовь, побывал под пулями на Кавказе.

На вопрос Чацкого «пусть я посватаюсь, вы что бы мне сказали?», Фамусов отвечает: «Сказал бы я, во-первых, *не блажи*, именьем, брат, не управляй оплошно, а главное, поди-тка послужи».

По Далю, «не блажи», с одной стороны «не дурачься», с другой — «не сходи с ума». «Не сходи с ума» — то есть примись за труд, сделай что-то доброе. Такое толкование слов Фамусова объясняет грядущее «сумасшествие» Чацкого. Это не помешательство, а болезнь разрыва между словом и делом.

Многие ставили на одну доску Чацкого и автора «Горя от ума». Н. Надеждин называл его «органом собственных мыслей» Грибоедова, К. Полевой писал, что «поэт невольно, не думая, изобразил в нём самого себя». «Чацкий не идеал, — продолжал он, — а человек, каким, может быть, чувствовал себя Грибоедов». Почти то же говорил и Белинский: Чацкий — «выражение мыслей и чувств самого автора».

Но где же сходство?

В то время, когда Чацкий устроил «гоненье на Москву», Грибоедов, получив должность секретаря русской миссии в Персии, отправился к месту службы. На его плечи легло спасенье русских пленных, которых он должен был вывезти из Тавриза.

Чацкий — резонер, Грибоедов — государственный человек. Чацкому, который «служить бы рад, прислуживаться тошно» (имел с министрами связь, потом — разрыв), нет дела до блага отечества, для Грибоедова «прислужиться» России честь и долг. Чацкий не знает, что такое долг, Грибоедов знает, что такое долг и жертва.

Признаваясь другу, что дипломатия — не его поприще, что «любовь и поприще» его — «поэзия», он тем не менее остаётся там, куда поставила его царская воля.

Герцен писал, что Чацкий — «декабрист», идущий «прямой дорогой на каторгу». Но декабристы не покидали своей Родины. Правда, именьями своими они тоже не собирались управлять. Молва приписывает Грибоедову слова о заговоре 14 декабря: «Сто прапорщиков хотят изменить весь государственный *быт* России».

Грибоедов не говорит «изменить строй» или «режим». Он говорит о государственном «быте», что гораздо долговечнее «строя» или «режима». «Весь быт» — это то, что складывалось веками, выстроено историей. И что уходит в глубину традиции.

Наконец, *быт* — это то, что должно *быть*, а не подвергаться разрушению.

Едкие намёки на несостоятельность этой идеи являются, когда на сцене возникает Репетилов. Что означает эта фамилия? Репетилов — *репетиция* переворота, о котором грезят на «тайных собраниях» члены «секретнейшего союза». Или, как называет их Репетилов, «сок умной молодёжи».

И вновь слово «ум» полемически воскресает в грибоедовской пьесе. Отвечая на агрессивные искания ума разрушительного, он даёт высказаться Фамусову. А тот, рассуждая о критике

правительства и возможных потрясениях, призванных обновить Россию, говорит: «знать, время не приспело».

В том, что это *ответ Грибоедова*, нет сомнения. Он почти буквально воспроизведён в бумагах следственного комитета, допрашивавшего автора «Горя от ума», когда тот, после ареста в крепости Грозной, в феврале 1826 года был доставлен в Петербург.

2. На гауптвахте главного штаба

Вот выдержки из «Дела», заведённого на арестанта: «*Грибоедов. Коллежский асессор, служащий по дипломатической части при Главноуправляющем в Грузии. На 24 листах.*

№ 1

Трубецкой (во 2-м показании): «Слышал от *Рылеева*, что он принял *Грибоедова* в члены Тайного общества».

№ 224. Коллежский асессор Грибоедов: «Я Тайному обществу не принадлежал и не подозревал о его существовании. По возвращении моём из Персии в Петербург в 1825 году я познакомился посредством литературы с Бестужевым, Рылеевым... и по Грузии был связан с Кюхельбеккером. От всех сих лиц ничего не слыхал, могущего мне дать малейшую мысль о Тайном обществе. В разговорах их видел часто смелые суждения насчёт правительства, в коих сам брал участие: осуждал, что казалось вредным, и желал лучшего. Более никаких действий моих не было...»

Корнет князь Оболенский: «Так как я коротко знаю г-на Грибоедова, то об нём честь имею донести совершенно положительно, что он ни к какому не принадлежал обществу».

Подпоручик Рылеев: «С Грибоедовым я имел несколько общих разговоров о положении России и делал ему намёки на существование Общества, имеющего целью переменить образ правления в России и ввести конституционную монархию, но, как он *полагал Россию к тому ещё не готовою* и к тому ж неохотно входил в суждение о сём предмете, я оставил его».

Полковник князь Трубецкой: «Слышал от поручика Бестужева, который, кажется, с Артамоном Муравьевым имел намерение открыть Грибоедову существование их общества и принять его, но отложили оное, потому что *не нашли в нём того образа мыслей, которого ждали*».

Штабс-капитан Бестужев: «С Грибоедовым, как с человеком свободомыслящим, я нередко мечтал о желании преобразования России... В члены же его не принимал я, во-первых, потому что он меня *старее и умнее*, а, во-вторых, потому что жалел подвергнуть опасности такой талант».

Полковник Пестель: «О принадлежности коллежского асессора Грибоедова к Тайному обществу не слыхал я и никогда ни от кого и сам *вовсе его не знаю»*.

Оскорблённый арестом Грибоедов пишет письмо царю.

«Всемилостивейший Государь!

По неосновательному подозрению, силою величайшей несправедливости я был вырван от друзей, от начальника, **мною любимого**, из крепости Грозной... через три *тысячи* вёрст в самую суровую стужу *притащен* сюда на перекладных... Я не знаю за собой никакой вины. В проезд мой с Кавказа сюда я тщательно скрывал своё имя, чтоб слух о печальной моей участи не достиг моей матери, которая *могла бы* от того *ума лишиться*...

Благоволите даровать мне свободу... или послать меня пред Тайный Комитет лицом к лицу с моими обвинителями, чтобы я мог обличить их *во лжи и клевете»*.

Любимый начальник Грибоедова, упоминаемый в письме, Алексей Петрович Ермолов (все в России знали, что царь его терпеть не может), выражения «притащен», «ума лишиться» и слова в адрес Тайного Комитета «ложь и клевета» — вызов вершителю его судьбы, но Грибоедов этого вызова не страшится.

Письмо не было передано адресату. Ибо, прочти он его, дерзость автора «Горя» повергла бы Николая в необратимый гнев. На «Деле» Грибоедова он наложил резолюцию: «Выпустить с очистительным аттестатом». Рукою начальника Главного штаба барона Дибича добавлено: «Высочайше повелено произвесть в следующий чин и выдать не в зачёт годовое жалованье».

Письмо царю было написано 15 февраля 1826 года, ответ — «очистительный аттестат» — пришёл через три с половиной месяца.

Что определило решение царя? Ведь «продекабристская» пьеса Грибоедова гуляла в списках по всей России. Не ошибёмся, сказав, что с нею был знаком и двор. А раз так, то двор (и, считай, царь) не могли не прочесть в ней диалог Чацкого с Репетиловом. В ответ на приглашенье Репетилова ехать с ним на «тайное собранье», Чацкий зло обрывает его: «Вот меры чрезвычайны, чтоб взашеи прогнать и вас и ваши тайны».

«Взашеи прогнать и вас и ваши тайны» — рискну предположить, что эта фраза, как и то, что в качестве члена «секретнейшего союза» выведен Репетилов, и выдали Грибоедову «очистительный аттестат».

Грибоедов вновь на Востоке, где идёт война с Персией. Эта война, продолжавшаяся с 1826 по 1828 год, заканчивается — при его непосредственном участии — в пользу России. Грибоедов становится Полномочным министром России в Тегеране.

А ведь в 1825 году в письме к другу он писал: «Ещё игра судьбы нестерпимая: весь век желаю где-нибудь найти уголок для уединения, и нет его для меня нигде».

Сразу вспоминаются последние слова Чацкого: «бегу искать по свету, где оскорблённому есть чувству уголок».

Мечта об уголке! Кажется, она вновь сближает автора и героя. Но мечта мечте — рознь. Чацкий бежит, Грибоедов остаётся. Первый скачет в Баден-Баден или Карлсбад, Грибоедов — к театру военных действий.

Достоевский писал о Чацком: «Пойду искать по свету...» Ведь у него только и свету, что в окошке у московского хорошего круга, не к народу же он пойдёт. А так как московские его отвергли, то, значит, «свет» означает здесь Европу. *За границу хочет бежать*».

3. «Предчувствую, что живой из Персии не возвращусь»

Не пройдёт и двух лет с того дня, когда оправданный Грибоедов покинул Петербург, как он вновь в столице. В его портфеле — добытый и его трудами Туркманчайский мирный договор. По этому договору к России отходят Эриванское и Нахичеванское ханства, она получает огромную денежную контрибуцию, право держать на Каспийском море военный флот, а в её пределы должны возвратиться десятки тысяч её подданных, пленённых Персией.

В честь Грибоедова гремят пушки. Император принимает его в Тронном зале Зимнего дворца. Его награждают Орденом Святой Анны, он получает 4 тысячи червонцев, чин статского советника и просит царя о смягчении участи декабристов.

Помимо дипломатических побед он успевает: основать газету «Тифлисские ведомости», публичную библиотеку в Тифлисе, составить «Записку об учреждении Российской Закавказской

компании», отправить письмо И.Ф.Паскевичу с просьбой о декабристе Александре Одоевском.

Вот отрывок из этого письма: «Помогите, выручите несчастного Александра Одоевского. Вспомните, на какую высокую степень поставил вас Господь Бог... Тот самый, для которого избавление одного несчастного от гибели гораздо важнее грома побед, штурмов и всей нашей человеческой тревоги... Сделайте это добро единственное, и оно вам зачтётся у Бога неизгладимыми чертами небесной Его милости и покрова».

Проект Грибоедова об учреждении Российской Закавказской компании, который, кстати, ущемлял интересы Англии и принадлежащей ей Ост-Индской компании, будет частично осуществлён: учреждена «Торговая компания» — «Закавказское торговое дело», «Общество поощрения сельской и мануфактурной промышленности и торговли».

По возвращении в Персию Грибоедов первым делом принимается за переселение в Россию 40 000 человек, попавших в плен к персам. «Пленные, — пишет он, — меня здесь с ума свели. Одних не выдают, другие сами не хотят возвращаться».

Вопрос о пленных, о выплате контрибуции, в решении которых русский посол был строг, стали причиной роста недовольства как при шахском дворе, так и среди народа.

Грибоедов укрывает в здании русской миссии казначея шаха и главного евнуха гарема Мирзу-Якуба Маркаряна. Даёт приют двум женщинам-христианкам, бежавшим из плена.

Шах боится разоблачения его интимной жизни, более, чем кому-либо известной Мирзе-Якубу. Муштеид (глава местного духовенства) Мирза-Месих благословляет толпу на «джихад» против русского посла.

Грибоедов отвечает посланцам шаха: если Мирза-Якуб сам захочет покинуть посольство, он отпустит его. Если нет, то он останется под покровительством русского императора.

Мирза-Якуб остаётся. Женщин Грибоедов отпускает.

Но толпу уже не остановить.

Незадолго до этого Грибоедов писал: «Пора умереть! Не знаю, отчего это так долго тянется».

Разъярённые люди врываются в посольство. Грибоедов встречает их в парадном мундире посла со всеми знаками отличия и наградами и с саблей в руках. В это время камень, брошенный в отверстие разобранной крыши, поражает русского посла. Он падает. И здесь совершается расправа.

Тело Грибоедова тащат по улицам Тегерана, крича, чтоб толпа, кланяясь, по-европейски отдавала ему почести. В конце концов изувеченный труп зарывают в землю. Позже его опознают только по мизинцу, простреленному на дуэли.

Всё это происходит в январе 1829 года. И лишь летом того же года происходит встреча Пушкина, направляющегося в Арзрум, и мёртвого Грибоедова.

* * *

Вот и финал. Вот и разветвление дорог — дороги автора и его героя. Чацкий *в карете* бежит из России, Грибоедов *в крестьянской арбе,* между мешков с соломой, в дощатом гробу возвращается из заграницы *домой.*

На могиле Грибоедова на горе Мтацминда в Тбилиси стоит надгробный камень. На нём слова: «*Ум и дела* твои бессмертны в памяти русских».

Дела — вот перед чем меркнет словесный бунт Чацкого.

В стихотворении «Прости, отечество!» Грибоедов писал:

Не наслажденье жизни цель,
Не утешенье наша жизнь.
О! не обманывайся, сердце.
О! призраки, не увлекайте!

Сердце не обманулось, призраки не увлекли.

2004

НА ПЕРЕКРЁСТКЕ ЭПОХ

«В своей жизни я ни одного человека не уважал так глубоко, можно сказать беззаветно, как Льва Николаевича».

Чехов о Толстом

«Я его очень люблю... Большой художник... Но все-таки это мозаика, тут нет руководящей идеи».

Толстой о Чехове

1



а фотографии, сделанной в 1901 году, Толстой и Чехов сняты на террасе дачи графини Паниной в Гаспре, в Крыму. Толстой что-то говорит Чехову. Чехов, склонив голову, молчит, как бы обдумывая свой ответ Толстому. То, что говорит только Толстой, видно по жестикуляции Толстого и неподвижности Чехова. В руке Льва Николаевича, направленной прямо на Чехова, чайная ложечка. Он что-то чертит ею перед лицом Антона Павловича. Так учитель, объясняя предмет, держит для убедительности в руках указку.

Конечно, Толстой не учитель, а Чехов не ученик. Хотя кто в те годы в России не был учеником Толстого? Даже те, кто не желал учиться у него, зависели от его мнения, от его присутствия в мире. Нельзя было найти свое место среди людей, не зная, что по этому поводу говорит, пишет и думает Толстой.

Чехов не был в этом смысле исключением. «Если Толстой умрет, — признавался он, — все полетит к черту» и в январе 1900 года писал: «Когда в литературе есть Толстой, то легко и приятно быть литератором; даже сознавать, что ничего не сделал и не делаешь, не так страшно, так как Толстой делает за всех». Толстой был опорой не только для Чехова-литератора, он был теми часами, по которым, как по Гринвичу, определяют время. Часы можно было сверять по Толстому. И жизнь свою — тоже.

В первый раз Толстой и Чехов встретились в Ясной Поляне в 1895 году. В семье Толстого уже знали и любили Чехова. Не раз через общих знакомых Толстые передавали ему приглашение

приехать, погостить у них. Но Антон Павлович робел. Однажды он нарядился, готов был ехать, но потом буквально сбежал, упросив приехавшего за ним приятеля отложить визит.

И, наконец, в августе 1895 года Чехов приехал в Ясную Поляну. Он приехал утром и встретил Толстого возле дома с полотенцем через плечо. Толстой шел купаться. Он тут же пригласил Чехова пройти на пруд. И их разговор, как свидетельствуют очевидцы, проходил «по горло в воде».

После завтрака Толстой ушел к себе работать. А Чехов остался на попечении семейства Льва Николаевича. Большую часть времени этого первого дня ему пришлось провести в обществе дам — Софьи Андреевны, Марии Львовны и Татьяны Львовны Толстых. Помню, как в 1975 году любимая внучка Толстого Таня Сухотина (а в замужестве Татьяна Михайловна Альбертини) рассказывала московским писателям о некоем чувстве ее матери Татьяны Львовны к Чехову, зародившемся в тот памятный август 1895 года.

Чувство, правда, не нашло ответа. Но факт особого интереса дочери Толстого к Чехову имел место. Это подтверждают письма Татьяны Львовны к Антону Павловичу, ее записи в дневнике и воспоминания тех, кто хорошо знал семью Толстого. «Скажите, он очень избалован? Женщинами?» — спрашивала она критика М. О. Меньшикова вскоре после посещения Чеховым Ясной Поляны. «Да, к сожалению, избалован. — Ну вот, мы говорили об этом с Машей (сестра Татьяны Львовны. — *И. З.*) и советовались, как держать себя при нем...

— Мы с Машей решили его не баловать, — прибавила Таня с прелестной очаровательностью».

В тот же день, когда происходил этот разговор, Татьяна Львовна написала Чехову: «Мы будем Вас ожидать в Ясную Поляну с нетерпением».

Чехов на это письмо — и содержащееся в нем приглашение — не ответил. Лишь через год, в декабре 1896 года он написал Татьяне Львовне, извинившись, что не смог приехать, и поблагодарил за «доброе отношение, которое, верите, я ценю выше, чем могу выразить это на словах».

Ответ учтивый, но отстраненный, типичный, видимо, для переписки Чехова с его поклонницами.

Спустя еще год Меньшиков сообщает Чехову о замужестве Марии Львовны Толстой и добавляет: «Остается Татьяна непристроенной, по-моему, самая талантливая и милая из всего потомства Льва Николаевича». Вскоре Меньшиков вновь пишет

о семье Толстых: «Вся их семья на верху горы, все их видят, и не находится ни одного мужчины, чтоб дать счастье этой милой девушке.

Не подумайте, что я сватаю Вам ее — хотя она не перестает отзываться о Вас с самой искренней симпатией».

Вот строки из дневника Татьяны Львовны от 10 апреля 1896 года: «На выставке встретила Касаткина и Левитана. С последним была очень любезна из-за Чехова». 19 апреля того же года: «Папа сегодня читал новый рассказ Чехова «Дом с мезонином». И мне было неприятно, что я чуяла в нем действительность (т. е. личный опыт Чехова. — *И. З.*) и что героиня его 17-летняя девочка (самой Татьяне Львовне 32 года. — *И. З.*). Вот Чехов — это человек, к которому я могла бы дико привязаться. Мне с первой встречи никто никогда так в душу не проникал. Я ходила в воскресенье к Перовским, чтобы видеть его портрет. А его видела только два раза в жизни».

Еще одно письмо написано дочерью Толстого в марте 1899 года. В нем она рассказывает Чехову, как Толстой читает вслух «Душечку» и какая «Душечка» — «прелесть». Она хранит экземпляры журнала «Семья», где напечатан этот рассказ, специально для раздачи желающим. «Меня всегда удивляет, — пишет Татьяна Львовна, — что писатели-мужчины так хорошо знают женскую душу... А в «Душечке» я так узнаю себя, что даже стыдно, как было стыдно узнать себя в «Ариадне».

Признание чрезвычайно смелое. Узнать себя в Душечке еще куда ни шло и, может быть, похвала для женщины (по крайней мере, так считал Толстой), но Ариадна — существо, в котором воплотился эгоизм присвоения. Эксплуатируя любовь других, она сама остается холодной.

Чехов не поддержал этой откровенности и содержащихся в ней намеков.

Как же отнесся к увлечению дочери Толстой? По словам Т.М.Альбертини, он сказал Татьяне Львовне: «Помилуй, но ведь он (Чехов) наверняка спит на красной подушке». Такова была реплика графа, никогда не забывавшего, что он граф. Спать на красной подушке, т. е. без белой наволочки, мог только человек не их круга. Собственно, и графиня Толстая сказала Тане то же самое: «Это не партия для тебя!»

И хотя Толстой, быть может, потом осудил себя за этот отзыв о Чехове (такие приговоры он выносил себе на каждом шагу), слово было сказано и, как бы ни отнеслась к нему Татьяна Львовна, услышано.

«...Когда отношения Антона Павловича с Толстым были уже достаточно близкими, в нашем кругу стали поговаривать о том, — вспоминает сестра Чехова Мария Павловна, — не подумать ли Антону Павловичу о женитьбе на Татьяне Львовне, которая проявляла к нему довольно заметный интерес... Он-то к ней совершенно безразличен был и от всех этих разговоров только морщился и отмахивался».

Последний раз Чехов и Т.Л. Сухотина-Толстая встретились в Севастополе на вокзале в мае 1902 года. Чехов был не один, а с женой. Больше дочь Толстого и он не виделись.

В 1916 году, собираясь писать очерк о Чехове, Татьяна Львовна просила сестру Чехова прислать ей письмо Д. Григоровича к ее брату. Мария Павловна ее просьбу выполнила. В ответ Татьяна Львовна писала: «Всегда жалею о том, что мало его знала. И (простите за самомнение) всегда жалею о том, что и он мало знал нас. Наша семья — не говоря отдельно о моем отце — могла ему дать кое-что такого, что он оценил бы».

Но вернемся к 8 августа 1895 года — дню первого знакомства Толстого и Чехова. Толстой в то время писал роман «Воскресение». И, несмотря на недомогание, не изменил распорядка дня. Лишь по окончании работы Толстой пригласил в кабинет Чехова, где они остались с глазу на глаз. О чем они говорили, неизвестно. Известно только, что, выйдя от Толстого, Чехов возбужденный и, как показалось писателю Т. Семенову, тоже гостившему в Ясной Поляне, все еще не оправившийся от смущения, сказал: «Ну, человек!»

Косвенно впечатление Чехова можно прочесть в его отзыве о разговорах с Толстым, который записал литератор Б. Щетинин: «Какой же это интересный человек: если попробовать его изучать, то можно в нем провалиться, как в бездонном колодце... А какая силища духовная! Когда говоришь с ним, чувствуешь себя в полной его власти...»

В тот день в Ясной Поляне читали вслух главы из «Воскресения». Толстой при чтении не присутствовал, но позже, позвав гостей к себе, попросил их высказаться.

Чехов, отозвавшись высоко о многих сценах и особенно о сцене суда, сказал, что Маслову, как он считает, за ее преступление не могли осудить на два года каторги. Да и два года каторги просто не дают. После поездки на Сахалин и отбывания обязанности присяжного заседателя, он знал это точно.

Толстой согласился, и Маслова в романе была приговорена к четырем годам каторги.

Правда, и Толстой не остался в долгу у Чехова. Обратившись к его книге «Остров Сахалин», которая только что вышла в свет, он спросил Чехова, почему тот обошел вниманием красоту и мощь сибирской (тогда и Дальний Восток считался Сибирью) природы и должного захватить воображение писателя очарования тех мест.

Чехов пробыл в гостях у Толстого два дня. По возвращении в Москву, скорей всего из-за сильного нервного напряжения во время визита, у него начались невралгические боли, и он слег на две недели.

Поразительно, что каждый раз, встречаясь с Толстым, Чехов переживает эти встречи как испытание. Точно такие же последствия имело посещение Толстым Чехова в 1897 году, когда тот по причине открывшегося кровохарканья вынужден был лечь в клинику профессора Остроумова на Девичьем Поле.

Лев Николаевич посетил его здесь 28 марта. Об этой встрече Чехов писал Л. Суворину: «После того вечера, когда был Толстой (мы долго разговаривали), в 4 часа утра у меня опять шибко пошла кровь».

Появление Толстого в клинике вызвало переполох. «Ну, батенька мой, как там все забегали, — рассказывал потом Чехов, — когда увидали Толстого, как заметались!»

О чем говорили Толстой и Чехов? По свидетельству самого Чехова, «говорили о бессмертии». При этом, добавляет Чехов, «я больше слушал, чем говорил».

Толстой, пишет Чехов в письме М. Меньшикову, «признает бессмертие в кантовском вкусе; полагает, что все мы (люди и животные) будем жить в начале (разум, любовь), сущности и цели которого для нас составляют тайну. Мне же это начало или сила представляется в виде бесформенно студенистой массы; мое я — моя индивидуальность, мое сознание сольются с этой массой, — такое бессмертие мне не нужно, я не понимаю его, и Лев Николаевич удивляется, что я не понимаю».

Вскоре после этого свидания Толстой сказал о Чехове: «Я вот... говорил с ним, у него нет ничего твердого и совершенно *нет окна в религиозное*».

2

Вот пункт, где расходятся Толстой и Чехов. И это не личные их расхождения, расхождения воспитания, опыта и таланта, а

историческая развилка, где на самом пороге XX века определяются разные пути русского сознания и русской литературы. В лице Толстого и Чехова вступают в диалог две эпохи — эпоха христианского романтизма (XIX век, «отцы») и эпоха утраты или пересмотра религиозного идеала («дети»). Строго говоря, «пересмотр» этот производит и сам Толстой: отлучает церковь от Христа, не признает его божественного происхождения и воскрешения. Но это не пересмотр идеала, а, если можно так выразиться, идеализация его. Толстой, говоря словами Достоевского, остается с Христом при всей критике официального христианства.

Чехов не верит в бессмертие, он верует в будущее. Это будущее поэтизируется, на него возлагаются надежды, ради него стоит жить. Недаром почти все герои Чехова (особенно в пьесах) задают один и тот же вопрос: что будет через сто, двести, тысячу лет?

Эта апология будущего сближает Чехова с Ницше, в чем его, кстати сказать, уличал Толстой. Прочитав «Даму с собачкой», он сказал: «Это все Ничше».

Но, при явной близости в ориентации на будущее, между Чеховым и Ницше есть разница. Прав был Набоков, когда писал, что Чехов любит «дальнего». Понятие «дальний» — полемическое понятие Ницше, противопоставляющего его евангельскому понятию «ближний». «Полюби ближнего, как самого себя», — говорит Христос. «Полюби дальнего, как самого себя», — отвечает ему Ницше.

Для Толстого понятие «дальний» не существует. Есть «ближний» и только «ближний». И все, что будет дальше, зависит от того, как мы отнесемся к ближнему.

И здесь, пожалуй, Чехов стоит очень близко к Толстому. Чехов любит и «ближнего» — о том говорит вся его жизнь. Почему Толстой так нежно относится к Чехову? «Милый», «приятный», «умный» — вот эпитеты, которыми он награждал Чехова. Он относится к нему так, потому что чувствует в самом Чехове эту нежность. Потому что читал чеховский «Остров Сахалин», потому что знает, как Чехов спасал голодающих, участвовал во всероссийской переписи, лечил холерных больных, строил школы, посылал книги в таганрогскую библиотеку. Потому что чувствует эту прикрытую юмором нежность в его сочинениях, которые не только привык читать вслух в своей семье, но и переплел лучшие из них в особый переплет.

«Жаль только, что атеист, — сокрушался Толстой. — Хотя я с ним часто о Боге разговариваю. О Боге-то по-настоящему можно говорить только с атеистами».

Для Ницше «Бог умер», а Чехов оставляет надежду на то, что через «десятки тысяч лет» «человечество познает истину настоящего Бога... познает ясно, как познало, что дважды два — четыре».

Таков математический подход Чехова к теме Бога. Достоевский помянут тут не случайно: именно он утверждал, что истина не поверяется арифметикой, что по религиозному чувству дважды два — это пять. Здесь не ум на первом месте, а «безумие», не очевидность, а тайна.

Бердяев говорил, что история — это миф, подлинная история делается на небесах. Он опирался в этом суждении, в частности, на опыт Толстого.

Герои Чехова, по существу, веруют в календарь. Их срок отмерен здесь, и ничего по ту сторону они не признают. Это — безбожие, но не то безбожие, которое тщится уничтожить Бога, а то, что страдает от отсутствия его, мучается, ищет Бога и не может найти.

Толстой не ошибался, когда говорил, что трагедия героев пьес Чехова — это трагедия Чехова.

Для Толстого смерть — переход в иное, высшее состояние, в тот мир, где душа — благодаря тому, что в ней обитает Бог — бессмертна. Для Чехова смерть — «жестокость, отвратительная казнь». В «Палате №6» доктор Рагин размышляет: «Если вообразить, что через миллион лет мимо земного шара пролетит в пространстве какой-нибудь дух, то он увидит только глину и голые утесы. Все — культура и нравственный закон — пропадет и даже лопухом не прорастет». Это — прямой намек на тургеневского Базарова, который говорит: «Я умру, а из меня лопух расти будет». Чеховский Рагин убежден, что мы уйдем, «не оставив в природе никакого отпечатка».

Тридцать лет отделяют Рагина от Базарова, но какой прогресс нигилизма! И какое отчаяние!

Признаваясь А. Суворину в том, что в начале жизни находился под влиянием «толстовской морали», Чехов уже в 1894 году корректирует свой взгляд: «Толстовская философия сильно трогала меня, владела мною лет 6–7... Теперь же во мне что-то протестует, расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в цело-

мудрии и воздержании от мяса... дело... не в «за» и «против», а в том, что, так или иначе, для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет, и он вышел из меня, сказав: се оставляю дом ваш пуст. Я свободен от постоя».

Чехов нарочно снижает тему «пустого дома», сводя вместе несводимое: слова Христа, сказанные им при оставлении Иерусалима, где пророков побивают камнями, и слова объявления, которое вывешивалось на воротах дома, хозяин которого был свободен от постоя — т. е. от предоставления временного жилья для солдат. Постой — это повинность, и Чехов не хочет повиноваться Толстому.

Но, забегая вперед, можно сказать, что Чехов никуда не уйдет от Толстого, точнее, не оставит тот берег, на котором навсегда закрепится Лев Толстой и великая русская литература.

Что же касается расхождений с Толстым, то Чехов поясняет свою мысль так: «Рассуждения мне надоели... хочется чего-нибудь кисленького. И это не случайно, так как точно такое же настроение я замечаю кругом. Похоже, будто все были влюблены, разлюбили теперь и ищут новых увлечений. Очень возможно и очень похоже на то, что русские люди опять переживут увлечение естественными науками и опять материалистическое движение будет модным».

Толстой, не зная этих слов, откликнется репликой по адресу Чехова: «слепое рабство перед наукой».

Да, Чехов отчасти дитя науки, он посмеивается над верой «отцов», но на деле поступает согласно их вере. Врачуя больного, работая в холерных палатах, он идет на риск заражения и смерти. «Безбожник, но добрый», — признает Толстой, ворча по поводу того, что у Чехова «нет содержания», «нет мировоззрения» и т. п.

Безбожие Чехова и его героев — состояние страдательное, не торжествующее. Драма Чехова, трагедия Чехова — не трагедия отдельно взятой личности или отдельного писателя, а драма и трагедия народа, разуверившегося в Боге, и драма и трагедия интеллигенции, не знающей, куда этот народ вести. Это драма и трагедия обезбоживания, приведшая, как и предвидел Чехов, к торжеству «материалистического движения».

Ее чувствовал и переживал не один Чехов, ее чувствовал и от нее страдал и Толстой. Но Толстой, как ему кажется, твердо держит в руке длинный шест с фонарем на конце, который далеко вперед освещает дорогу. Чеховская же свеча то и дело гаснет, он

жжет спички, зажигая ее, но она гаснет снова, и дорога теряется во тьме.

«У меня вдали нет огонька», — говорит доктор Астров.

Отсюда ирония Чехова, беспокойство и непоседливость его героев, которые все время куда-то спешат — спешат уехать, переехать, сменить город, пространство, пейзаж. Бегут учителя, врачи, офицеры, отчаявшиеся любовники и несостоявшиеся поэты. Эта жажда обновления, обновления внешнего, терзает их, как болезнь. Чехов знает, что бегут они все не от надоевших стен и не от приевшихся лиц и даже не от себя, а от увядания, старения и маячащей в конце пути смерти.

Можно ли сказать, что уход Толстого из дома в ночь на 28 октября 1910 года — такое же бегство? Что это попытка пересилить закон природы и спастись?

Но Толстой бежит не в Москву и не в Петербург, не за границу, а садится в первый попавшийся товарно-пассажирский поезд и направляется к своей сестре, монахине Шамординского монастыря, находящегося вблизи Оптиной пустыни. По дороге он останавливается на ночь в Оптиной. В этом коренном центре русского старчества он бывал не раз, как бывали здесь до него — и с тою же целью — Гоголь и Достоевский. Но сейчас, уже несколько лет как отлученный Священным Синодом от церкви, он робко стучит в ворота обители и в ответ на вопрос: «кто там?», говорит: «Скажите, что я Лев Толстой, может, нельзя?»

Монах открывает ворота и принимает Толстого в объятья. «Брат! Брат Мой!» — восклицает он, и на глазах Толстого показываются слезы.

Но не монастырь — последняя остановка на пути Толстого. Ею оказывается железнодорожная станция Астапово. Куда ехал Толстой, проезжая через нее? Куда-то на юг, чтоб поселиться в крестьянской избе, но только, добавлял он, «не у толстовцев».

Толстой уходит, чтоб спасти душу, до последнего часа сомневаясь, что достоин этого спасения. Его предсмертные слова: «Истина... люблю много... все они».

«Я еду подыхать», — скажет Чехов, отправляясь в Баденвейлер. И предсмертные слова Чехова: «Ich sterbe» (Я умираю). — Умирает-то «я», растворения которого «в студенистой массе» он не понимал и не принимал. «Ich sterbe» — это признание того, что «я» исчезает, и исчезает навсегда. Чехов констатирует свою смерть как врач, поворачивается к стене и умирает. И его в вагоне из-под устриц привозят на родину.

Почему устрицы? Почему эти «двустворчатые моллюски», которые то открывают, то закрывают створки, но никогда не сбрасывают их? Что это? — символ одиночества Чехова, обособленности его «я»? «Футляр», в котором он прятал свою душу?

Толстой весь на миру. Толстой кается в своих грехах прилюдно, не стыдясь выставлять на свет не литературного героя, а Льва Николаевича Толстого, живущего в Ясной Поляне, и живущего дурно, как он полагает. Он беспрестанно пишет в своих дневниках (да и объявляет публично), что он «плох, плох». В Чехове внутренняя работа скрыта, незаметна для глаз, потаенна, стыдлива и застенчива. Недаром Толстой говорил, что Чехов застенчив, как девушка. И это относилось прежде всего к внутреннему Чехову (которого Толстой конечно же чувствовал), а не к Чехову внешнему.

Толстой просит прощения у Бога, переносит свои нравственные императивы на всех, почти требуя от читателя самоочищения, Чехов уходит в иронию, в иносказание, он, вероятно, более художник, чем Толстой. Хотя уступает ему по мощи таланта. Но и у Чехова есть, что называется, отступления и пассажи, которые Толстой за их неясность, неопределенный язык называл «риторикой». Кажется, Чехов защищается от проникновения в его святая святых. Он «боялся, — поясняет Толстой, — что христианство расторгнет его спокойствие, которое он себе устроил».

3

В «Списке выбранных рассказов Чехова», который составил Толстой и где эти рассказы поделены на два сорта: сорт первый и сорт второй, есть «Душечка» и нет не менее знаменитого «В овраге», которым Чехов ознаменовал свое вступление в новый, двадцатый век.

Оба этих рассказа были любимы и цитируемы Толстым, а «Душечку» он включил в свой «Круг чтения», где собирал высказывания великих людей и беллетристические сочинения, способные, по его мнению, помочь читателю научиться жить.

В 1899 году Чехов печатает «Даму с собачкой», резко осужденную Толстым («Чехов учит, как соблазнять женщин»), а Толстой — роман «Воскресение». И там запретная любовь, и здесь. У Чехова — уверенность, что она и есть жизнь, у Толстого — что она преступление. Преступление, за которым следует наказание.

Роман Толстого завершается цитатами из Евангелия. Чехов пишет по поводу этого финала: «Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из Евангелия — это уж очень по-богословски».

По словам Чехова, точно так же можно было сослаться на авторитет Будды или Магомета.

Но сам он в то же время пишет рассказ «В овраге», взлет которого сопричастен высоте Толстого.

В этом рассказе столько зла, что, кажется, оно должно все перевесить в жизни, но есть и чувство, что «кто-то смотрит с высоты неба... видит все, что происходит, сторожит». «И как ни велико зло, — пишет Чехов, — все же ночь тиха и прекрасна, и все же в Божьем мире есть правда, есть и будет такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтоб слиться с правдой, как лунный свет сливается с небом».

Может, поэтому в конце жизни Чехов сказал, что из всех вер предпочитает веру Толстого?

А в 1886 году, составляя шуточную «Литературную табель о рангах», Чехов отдал Толстому лишь второе место. «Если всех живых русских литераторов, — писал он в предуведомлении, — соответственно их талантам и заслугам, произвести в чины, то:

Действительные тайные советники (вакансия).

Тайные советники: Лев Толстой, Гончаров».

И все же к началу XX века Толстой был для Чехова первый. Что значит в этой иерархии «действительный тайный»? То, что Толстой — действительный гений и притом он остается «тайным», так как сочинения его — «бездонный колодец». И в них, и в Толстом заключена высшая тайна, которая вбирает в себя тайну человека. И, наконец, советник, так как советует читателю, как жить.

В 1899 году Чехов скажет о Толстом: «Я не встречал людей более обаятельных и более, так сказать, гармонически созданных. Он весь гармония и красота... Это человек почти совершенный».

Такой оценки в устах требовательного Чехова, кроме Толстого, не удостаивался никто.

Оба они, как два небесных тела, то сходятся на короткое расстояние — и при этом возникает вспышка, — то расходятся. И не только Чехов находится в зоне притяжения Толстого, но и Толстой попадает под действие чеховского магнита.

Для Толстого Чехов — молодой писатель (разница в годах три с лишним десятка лет), новый, а новое искусство и новые

формы Толстой приемлет с трудом. Они стилисты, говорит Толстой о молодых, они набили руку, они двинули форму (конкретный отзыв о Чехове), но «не разрабатывают сколько-нибудь значительных тем». Чехов в языке, по его мнению, превзошел Тургенева, и Гончарова, и его, Толстого, но все же это — «беспринципное искусство». «Перл красоты», — отзывается он не об одной вещи Чехова, — «все чудесно, но не глубоко, не глубоко».

Побывав на выставке импрессионистов, Толстой находит определение, которое, как ему кажется, точнее других характеризует Чехова: «Чехов пишет, как декадент, как импрессионист в широком смысле слова... Смотришь, смотришь — и никакой идеи, просто воплощение в красках того, что в голову придет».

Чехов боится идей, бежит от идей, как бежал он всю жизнь от женщин, страшась, что они посягнут на его свободу. Толстой огорчается, что у Чехова нет мировоззрения, и негодует на критиков, которые именно это отсутствие ставят Чехову в заслугу, более того — считают поэтическим очарованием его пьес.

Осенью 1901 года Толстой был болен и, хотя кризис уже миновал, лежал в постели. Чехов сидел у его изголовья. «Наконец, встаю, прощаюсь, — рассказывает Чехов. — Он задерживает мою руку, говорит: «Поцелуйте меня», и поцеловав, вдруг быстро суется к моему уху и этакой энергичной старческой скороговоркой: «А все-таки пьес ваших я терпеть не могу. Шекспир скверно писал, а вы еще хуже!»

Чехов смеялся и говорил, что гордится этой оценкой — все-таки Толстой поставил его вторым после Шекспира.

Что же не устраивало Толстого в театре Чехова? Толстой веселился до слез, глядя «Медведя», «Свадьбу» — короткие юмористические пьесы Чехова, — и скучал на «Дяде Ване», скучал на «Трех сестрах». Он не видел в них действия, движения мысли, а одни только разговоры, разговоры и разговоры. Толстой считал, что зрителя «надо брать за шиворот» и куда-то вести (как, кстати, делал Шекспир), а у Чехова герои передвигаются от дивана до чулана и ничего не происходит. «Но зачем ему понадобилось, — сердился Лев Николаевич, — изображать на сцене, как скучают барышни? И что он изобразил, кроме скуки?» Или: «Если пьяный лекарь будет лежать на диване, а за окном идти дождь, то это, по мнению Чехова, будет пьеса...»

Чехов отвечал на эти упреки: какое действие, какие захватывающие сюжеты? Сюжет — сама жизнь, а она течет медленно, как река, и если вторгаются в нее особые события, то только на минуту, на час, а потом все опять течет куда-то...

Когда Петя Трофимов в «Вишневом саде» произносит свой знаменитый монолог про то, как он идет «неудержимо к яркой звезде», Лопахин (тоже часть Чехова) спрашивает его:

— Дойдешь?

Трофимов отвечает, конечно, «дойду», но в вопросе скептика Лопахина гораздо больше Чехова, чем в ответе оптимиста Трофимова.

Толстой прав: пьесы Чехова громоздки, тягучи и необыкновенно скучны, но они таковы только в том случае, если воспринимать их всерьез. Если их играть как трагедии. Но Чехов, хоть и давал им подзаголовки «драма» или «сцены из деревенской жизни», безоговорочно относил их к веселому жанру, а «Лешего», «Чайку», «Вишневый сад» — где люди стреляются, где жизнь гибнет — называл комедиями.

То были не комедии обстоятельств, где человек попадает в смешное положение из-за того, что его «среда заела». Это комедии жизни, это комедии, в каких играем все мы, так как рождаемся, надеемся, любим, познаем мир и себя, а потом сходим в могилу.

Кто смеется над нами при этом? Природа или Бог?

Кто-то смеется, считает Чехов.

Анна Каренина бросается под поезд — тут действует шоковая терапия Толстого. Толстой — терапевт, в иные минуты становящийся хирургом, сторонником немедленного вмешательства в ход болезни (толстовская проповедь), Чехов если и лечит, то лечит смехом, лечит юмором (Толстой признавал, что после Гоголя у нас такого юмора не было). Он, может быть, гомеопат, несмотря на то, что в споре с Толстым по поводу «непротивления злу насилием», становится на сторону противления, по крайней мере именно так передает мысли Чехова его собеседник Лоэнгрин (П. Т. Герцо-Виноградский).

«Толстой — это, может быть, высшая философия, это величайший альтруизм, но к жизни — это неприменимо. Есть миллионы случаев, когда на оскорбления люди должны отвечать оскорблениями, не могут не ответить. Борьба за святые права личности должна быть везде, и безнравственно, если бы ее не было.

— Но борьба — ведь это потоки крови, — ответил я...

— Но, позвольте, где же не было этой крови? Возьмите всю историю, разве вы не видите, что вся она залита кровью? Эти войны, движения... И через эту кровь человечество идет к луч-

шему. Есть в этом фатальная необходимость. Воюющие стороны не так-то легко отдают свои права...»

Чехов в этом разговоре настаивает, как пишет Лоэнгрин, на «противлении злу злом». И далее собеседник Чехова замечает: «Чувствовался полнейший контраст между его героями, даже столь возвышенно мечтающими, как... Вершинин в «Трех сестрах», и этой его речью, полной глубокой убежденности. И веры, и стремления на подвиг».

Слово «подвиг» здесь употреблено точно. Но я не знаю ни одного примера, говорящего о том, что сам Чехов на какое-либо зло ответил злом. Для него подвиг — не поджоги, не конспирация и убийства, а то, о чем почти криком кричат в его пьесах почти все: работать! работать! Они кричат именно потому, что не работают или считают свои занятия низкими (как Ирина в «Трех сестрах», которая трудится на телеграфе). Чехов в их резонерстве не участвует, ибо работает и довольствуется работой.

Чехов знает, что революция — это мясорубка и кипящий адов котел (и тут он согласен с Толстым), но слабеющей рукой все же отправляет героиню своего последнего рассказа «Невеста» куда-то в город, для какого-то неизвестного служения обществу. Что ж, «невеста» в русском языке и означает «неведанная», «неизвестная». И пусть иные толкователи Чехова считают этот рассказ апофеозом его продвинувшегося мировоззрения, это не что иное, как публицистика Чехова, хотя, в отличие от Толстого, автор «Невесты» не писал публицистических статей.

Толстой гремел. Толстой не мог молчать. Толстой писал письма царю, требуя прекращения смертных казней. Толстой защищал духоборов, которых преследовали власти. Чехов если и заявил однажды свой протест, то в связи с неизбранием Горького в Академию, где и Чехов, и Толстой были почетными членами.

Их приняли в Академию в 1900 году. Когда в 1902-м Горькому было отказано в академическом звании, Чехов и Короленко решили выйти из ее состава. Короленко просил Чехова привлечь в их союз и Толстого.

Но Толстой, выслушав Чехова (дело происходило в Гаспре), сказал, что он никакой не академик, и, как пишет Чехов, «уткнулся в книгу».

Уже после смерти Чехова Толстой запишет в своем дневнике: «Горький — недоразумение». И скажет Маковицкому: «У Горького нет ни одного доброго лица, у Чехова их пропасть...»

4

Живя осенью 1901 — весною 1902 года в Крыму бок о бок, Толстой и Чехов все время думают друг о друге. Чехов ездит к больному Толстому в Гаспру, Толстой, приезжая в Ялту к дочери М.Л. Оболенской, звонит по телефону Чехову. Когда Толстому в начале 1902 года становится совсем плохо (воспаление легких), Чехов едет к нему вместе со своим лечащим врачом Альтшуллером. Пять раз за эти месяцы Чехов навещает Толстого, и, как и в былые годы, эти встречи выводят его из рабочего равновесия. А однажды переживания за Толстого оплачиваются кровохарканьем.

Да, Чехов любил Толстого. И, я думаю, любил Толстого гораздо сильней, чем Толстой его. Толстой любил Чехова как литератора, как собеседника и милого человека. Чехов же, наверное, любил Толстого так, как можно любить отца, тем более с любовью к отцу ему не повезло в детстве. Он всегда был ближе к матери, чем к отцу.

Это такая кровная связь, такое невидимое родство, в котором приязнь, печаль, расхождение и сходство навечно сведены в близость.

Вспомним «отцовские» укоры Толстого в адрес Чехова: зачем он осмеял Душечку (но «бог поэзии» заставил написать ее так, что мы полюбили эту женщину), зачем пишет как декадент (Чехов сам не любил декадентов), зачем в пьесах не берет зрителя за шиворот, почему не верит в Бога, — вспомним и примем их как укоры старшего, жалеющего, что младший пошел не в него. Вспомним и замечания Чехова по поводу финала романа «Воскресение» — это стрелы из лагеря «детей», не пошедших в своих отцов.

Взглянем еще раз на гаспринскую фотографию. Спорят Толстой и Чехов, спорят. Но обратите внимание на выражение лиц. Толстой смотрит как Зевс-громовержец, Чехов — как младший бог, вызванный властителем Олимпа для выволочки. Но у Толстого в уголках глаз светится что-то совсем нестрашное.

И улыбка чуть трогает губы Чехова.

1998

ПРИОРИТЕТ ТОЛСТОГО

В начале 2000 года произошло событие, которого почти никто не заметил. Появился первый том стотомного полного собрания сочинений Льва Толстого.

Я не слышал, чтоб об этом сообщили по радио и телевидению. Я не заметил, чтоб о выходе тома Толстого где-нибудь упомянул президент. Или, на худой конец, министр культуры. Помянули бы с чувством, что случился маленький праздник.

Цены на нефть, места в кабинете министров и интрига по распределению их оказались важнее вышеупомянутого факта.

Читатель может возразить: Толстой в изобилии имеется в книжных магазинах, и его не берут. Как не берут Гоголя и Достоевского. Не говоря уже о Пушкине, которым в год его двухсотлетия завалили все прилавки. Соглашусь с этим мнением, но и возражу. Не берут классиков, изданных кое-как, без комментариев, справочного аппарата, указателей имен. Одним словом, без литературного и исторического сопровождения, без которых нельзя охватить широту замысла. Чтобы понимать детективы, никакие указатели не нужны. Тут все голо и находится на поверхности текста. Но, чтобы опуститься на глубину Толстого, надо многое знать. По крайней мере, кое-что из того, что знал сам Толстой.

Пространство текста расширяется за счет этого знания, возникает желание постичь его до конца. Не зря в выпущенном томе из пятисот с лишним страниц половина отдана наброскам, вариантам, неоконченному, детским опытам автора в стихах и прозе, резонирующими с помещенным здесь «Детством», «Отрочеством» и «Юностью». Все это не книжная пыль и не пища для толстоведов, а приглашение в мир Толстого, где по разбросу еще тонких ветвей, по неясному рисунку едва развернувшегося листа можно угадать очертания будущей кроны.

Такие издания (а книга вышла в издательстве «Наука») понуждают вчитываться в классику, перечитывать ее. Помимо воспитания духа, подобное чтение имеет практическую пользу: увеличивает рост общей культуры и рост грамотности. Как бы ни были хороши наши учителя, а правильно писать и говорить мы учимся у Пушкина, Лермонтова, Толстого. Они — не только школа для ума и сердца, но и практикум по русскому языку.

Сегодня, когда я слышу, как говорят политики, шоумены и ведущие телевидения, мне кажется, что передо мной люди, никогда не читавшие Толстого. Их язык оскоплен, сведен до краткого списка «нужных» слов. Эпитет и метафора, игра воображения, которые требуют свободного плавания в стихии языка, тут незваные гости. С помощью набора слов нельзя мыслить, он способен только передавать информацию.

Упростившиеся отношения жизни (товар — деньги — товар) вызвали прагматизм лексики и, если можно так выразиться, цинизировали ее. Недавно по «Русскому радио» прозвучала острота: «В ногах правды нет, она где-то (и тут ведущий сделал паузу)... между». Это уже то, что на воровском языке называется «феня» — т. е. речь блатных.

Толстой выпустил «Детство», когда ему было двадцать четыре года. А «Юность» писалась на войне, на одном из бастионов севастопольской обороны. Перечитывая эти вещи Толстого, изумляешься, как рано он стал анализировать себя и как нелицеприятен этот анализ. Мы помним поздние исповедальные книги Толстого, но все они ведут свой путь отсюда — от первых напечатанных им строк. Беспокойство толстовского духа заражает. Обращаешь это зеркало на себя и сам становишься на место автора. И подвергаешь свое «я» строжайшему осмотру.

Метод Толстого не столь парадоксален, как метод Достоевского. Последний исключительно состоит из полярностей и на эти полярности устремлен. Столкновение их дает психологическую ядерную реакцию, которая сродни землетрясению. В Толстом самоанализ поднимается вверх, как соки дерева поднимаются к вершине, и разрешается в формах жизни. Сама мысль укладывается в эти формы. Нет рывков, нет нервного тика, нет, наконец, непременного компрометатора ложной идеи — скандала.

Уроки Толстого — уроки простоты. «Простота есть величие», — записал он в «Неоконченном» и тем самым определил свой собственный литературный закон. И далее пояснил эту мысль: «Просить Бога от души нельзя иначе, как так же, как мы просим человека: языком самым простым, доступным и понят-

ным для того человека, которого мы просим. Искать таких молитв и выражения мыслей, которые были бы достойны Бога, есть верх гордости человеческого ума... Моли Бога, как молишь человека».

На днях Василий Аксенов, прибыв в Москву на конгресс ПЕН-клуба, заявил, что литература утратила влияние на человека, и, похоже, утратила навсегда. Он сказал это с облегчением, будто сбросил с плеч бремя, тяготившее его много лет. Так вот я отвечу ему: пока оно тебя тяготило, ты влиял, а как перестало тяготить, перестал и влиять.

Для таких писателей, как Толстой, молитва в некотором роде и повесть, роман, рассказ. Это просьба к Богу и людям о внимании, понимании. Может ли отмереть молитва? И может ли уничтожиться ее влияние на молящегося? Человек никогда не перестанет обращать взоры к небу. А наше небо — это и русская литература.

Мы говорим с Богом не только в церкви, не только тогда, когда остаемся один на один с его образом на иконе, но и когда читаем Толстого.

Еще один урок Толстого — урок целомудрия. Он весьма важен сейчас, когда кличем новой изящной словесности стал клич мертвецов из рассказа Достоевского «Бобок»: «заголимся и обнажимся!» Заголяемся и обнажаемся уже который год, но облегчения не получаем. Потому что изо всех сил обнажаем тело, а не душу.

Ирония судьбы: толкую о событии, а первый том стотомного Толстого издан тиражом... в полторы тысячи экземпляров. Кто и где сможет его купить? На свете, наверное, существует не менее полутора тысяч исследователей Толстого. Скорей всего, лишь им и достанется эта книга. Книга, которую должны бы прочесть все.

Да и оплачено это издание не российским правительством, а поклонниками Толстого из Японии. На внутренней стороне титульного листа черным по белому выведено: «Первый том выпускается при финансовой поддержке ректора Университета Сева-Дзеси (председателя Японского толстовского общества) Кусуо Хитоми».

Слава Кусуо Хитоми и бесславие правительству, а также отечественным богачам, и слыхом не слыхивавшим, что в России началось издание наиполнейшего Толстого. Что текстологи и литературоведы Института мировой литературы, трудясь в поте лица и за нищенскую плату, собирали для нас по капле этот литературный мед. И что среди равных делала это замечательный филолог, член-корреспондент РАН Лидия Дмитриевна Громова-Опульская.

Слава им всем.

Так для чего мы живем? Для того чтобы у нас было больше джипов, яхт и дворцов на Лазурном берегу? Чтобы дети их хозяев учились в Оксфорде и болтали по-английски лучше, чем по-русски? Впрочем, уже объявлено, что очередная перестройка в России начнется: а) с укрепления военной мощи, б) с укрепления позиций центра, в) с появления в регионах ставленников власти — могущественных генерал-губернаторов.

Все это хорошо. Но, укрепляя армию и власть, спросим: а кого они будут защищать? Банки и бандитов? Какого-нибудь Абрамовича или Мамута?

Или Толстого? Культуру, язык, школу, откуда начинают восхождение к идеалу наши дети?

Что касается генерал-губернаторов, то в России на этот счет уже есть опыт. В 1811 году Н. М. Карамзин, подавая царю записку «О древней и новой России», писал: дайте нам два десятка честных губернаторов, и мы спасем отечество.

Не спасли. Не потому, что царь был плох или губернаторы были плохи. А потому, что только два встречных потока — снизу и сверху — могут сойтись в какой-то разрешающей точке. Только рост самосознания снизу сможет укрепить стоящую наверху и желающую быть разумной власть.

Как-то Гоголь посмеялся над этим экспериментом с губернаторами. Во втором томе «Мертвых душ» изображен такой честный генерал-губернатор — князь. Он отстраняет одних плутов, но к делу прилипают другие. И они начинают ткать такую паутину из обманов, подлогов, доносов и, выражаясь современным языком, фальшивых авизо, что бедный князь запутывается и чуть не сходит с ума.

Ему остается одно — вернуться восвояси в Петербург.

Что же способно умалить силу зла и увеличить силу добра? Слово Божье и слово литературы. Толстой, прочитанный с детства и усвоенный сердцем. В списке приоритетов, которые выстраивает сегодня новая власть, я бы отдал первое место ему.

Не будем циниками, не будем ворами, не станем лгать себе, словом, будем людьми — и будет у нас и сильная армия, и сильное государство.

Другого пути нет.

2000

ЛИХОРАДКА И СИНТЕЗ



е насытится око зрением, не наполнится ухо слушанием», — говорит Экклезиаст. Кажется, это сказано о Достоевском. Достоевский ненасытим в своем знании о человеке. Дойдя до последних «излучин» его мысли, до последних «изгибов» ее, он все же сомневается, что дошел. Истина, открывшись ему, как бы подмигивает напоследок, оставляя в себе «тайну», «загадку». И Достоевский высверливает ее лучом анализа.

Он не раз говорил, что ему не удается сказать всего, что он хочет сказать. Мысль, выходя на бумагу, делается смешнее, грубее. Ей тесно в слове, ибо «широк человек», а слово узко. В «Идиоте» он пишет: «Во всякой гениальной или новой человеческой мысли, или просто даже во всякой серьезной человеческой мысли, зарождающейся в чьей-нибудь голове, всегда остается нечто такое, что никак нельзя передать другим людям, хотя бы вы исписали целые томы и истолковывали вашу мысль тридцать пять лет; всегда останется нечто, что ни за что не захочет выйти из-под вашего черепа и останется при вас навеки; с тем вы и умрете, не передав никому, может быть, самого-то главного из вашей идеи».

Несмотря на безнадежность этого заявления, слово Достоевского доносит до нас многое из его мысли. Оно оказывается вместительным и просторным. И здесь я имею в виду не одно слово, а текст, всю материю прозы Достоевского, в которой воплотился его *метод* и которая мощна своей неразрывностью. Я имею в виду художественную стихию его, которая, кажется, способна объять необъятное.

Но наша тема иная. Наш материал — экранизации Достоевского, хотя и не подробный их разбор, не оценка, не сопоставление с первоисточником, не сличение и т. д., а выявление уроков, которые дает Достоевский и по сей день кинематографу.

В самом принципе строительства образа Достоевский предвосхищает язык кино. Ибо образ Достоевского — это не только

образ конкретного человека, героя, но и *образ идеи,* который живет в произведении как бы самостоятельной (не зависящей от героя) жизнью, являясь вместе с тем оповестителем самых тайных и заветных мыслей как автора, так и его персонажей. Это образ-видение, образ-символ, образ-намек, образ-картина, или «музыкальный мотив», как любил говорить Достоевский, который выражается не в прямом присутствии музыки, а в музыкальном развитии темы, в перекличке одного образа с иными образами, в цепи, их соединяющей, внутри которой происходит одновременно их противоборство. Здесь именно *цепь* важна, лихорадка цепи, приводящая в конечном счете к синтезу. «Лихорадка и синтез» — это определение своего метода дал сам Достоевский.

Ориентация на *образ идеи* — это ориентация языка кино. Кинематограф строит этот образ не из слов, а из видения камеры, из овеществления неовеществимого (сознания), из перевода идеального (то же сознание) в реально-зрительный ряд. Если бы мы пошли по пути уроков Достоевского, которые он, естественно, того не зная, преподал кино, мы должны были бы говорить не об экранизациях его книг, а о фильмах, которые, казалось бы, не имеют к нему прямого отношения.

Начнем с «Идиота» — романа, который более других ставился в кино. Его экранизировал Акира Куросава, ставил И.Пырьев, есть французский «Идиот» с Жераром Филипом в главной роли. И самое удивительное, что во всех этих работах — при разнице их уровней — отсутствует один из центральных героев романа — Ипполит. Его сны, его «Объяснение», его заочный и открытый спор с Мышкиным выпадают, ибо в них нет сюжета страстей — таких очевидно-наглядных в отношениях триады Настасья Филипповна — Рогожин — Мышкин. Но тут иные страсти, «страсти ума», как называл их Гоголь, страсти невидимые и неочевидные, но оттого не менее катастрофические. И именно эти страсти верховодят в романе, подчиняя себе, как всегда у Достоевского, страсти сердца, страсти чувств.

В центре романа есть один зрительный образ, который стягивает к себе все остальные образы. Это картина Ганса Гольбейна-младшего «Христос в гробу». По свидетельству Анны Григорьевны Достоевской, эта картина и привела Достоевского к идее романа. Точнее, идея давно носилась в его голове, лелеялась в воображении, но тут мысль пала на образ, на изображение, возгорелась от него и дала пламя. 12 августа 1867 года в одном из залов базельского музея Достоевский увидел холст Гольбейна. Долго стоял он, пораженный, перед ним, пока жена не увела его

в другую залу. «От этой картины вера может пропасть!» — сказал тогда Достоевский.

Через месяц в его бумагах появились первые записи к роману, героем которого должен был стать человек, которого в Базеле однажды «очень поразила... одна картина». Образ, созданный Гольбейном, поразил Достоевского своей безнадежностью. На картине был изображен не сын Божий, не Господь, а человек. Это было мертвое тело, труп со всеми признаками трупа — с оскаленным ртом и синими пятнами на лице. *Этот* Христос не мог воскреснуть.

Что же остается человеку, если сын Бога смертен? — спрашивает в романе Достоевский. — *Во что* верить? И как жить без веры?

Этого ответа ищут, глядя на картину Гольбейна, и князь Мышкин, и Рогожин, и Ипполит. Копия с нее висит в мрачном кабинете Рогожина. Она как будто затемнена общим полусумраком кабинета, ее как будто и не видно, но в нужный момент — в момент кризисный, решающий — глаза героев обращаются к ней, и каждый читает в ней *свое*. Рогожин, глядя на нее, укрепляется в своем решении убить Мышкина, Мышкин теряется, видя в лице Христа собственное отражение. Ипполит же, развивая *идею* картины в своих снах, доходит до отрицания миропорядка.

В одной из глав романа Ипполит видит сон о насекомом. Что-то страшное и отвратительное ползает по его стене, тянется к нему своими щупальцами. Ипполит в страхе прячется, забирается на кровать, но насекомое все ближе и ближе — и ужас нарастает, готовый разорвать его сердце. Спасает Ипполита собака Норма. Она вовремя вбегает в комнату и бросается на этого то ли таракана, то ли тарантула. Слышится хруст перепонки. Таракан еще шевелит ножками, но уже проливается из-под перепонки какое-то молоко, и коричнево-белая каша ворочается у Нормы в зубах. Ипполит в поту просыпается.

Сон этот тут же отбрасывает нас к картине Гольбейна. «Природа мерещится при взгляде на эту картину, — говорит Ипполит, — в виде какого-то огромного неумолимого и немого *зверя* или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, — в виде какой-нибудь громадной *машины* новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо, такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа!»

Идея бессмертия для Достоевского не отвлеченная идея. Эта идея заключена в смертном теле Христа. Ипполит, которому остается жить две недели (у него чахотка), чувствует это особенно сильно. В оставшиеся часы он пытается найти выход из своего положения. Его мысль стучится о глухую стену природы, вымаливая ответа. Он хочет веровать, веровать в продолжение свое и видит (именно *видит!),* что надежды нет.

Материализация мысли происходит на наших глазах. Из предчувствия-сигнала о чем-то нелепо-страшном, невообразимом она воплощается в ясное видение, неотвратимый образ. Вот изобразительная цепь этого развития: насекомое — «зверь» (или, вернее, «машина») и наконец итог: «мне как будто казалось временами, — признается Ипполит, — что я вижу в *какой-то странной и невозможной форме* эту бесконечную силу, это глухое, темное и немое *существо.* Я помню, что кто-то будто бы повел меня за руку, со свечкой в руках, показал мне какого-то огромного и отвратительного *тарантула* и стал уверять меня, что это то самое темное, глухое и всесильное существо, и смеялся над моим негодованием».

Двухвершковый гад вырастает во всемирного тарантула. Комнатный таракан, которого сжевывает собака, превращается в неодолимого зверя, в машину, которую не одолеть ничем. Потому что эта машина — природа, создавшая гада, человека и Иисуса Христа. Она сильнее их, и она отвратительна, ибо не знает, для чего созидает и уничтожает.

Таково «последнее убеждение» Ипполита. Зародившись в смутных видениях на Мейеровой стене — стене дома напротив его окна, на которой Ипполит рисовал отражения своих мыслей, оно преобразовалось в итог, ставящий под сомнение жизнь вообще. Оно реализовалось в образ безверия, отрицания, *нигилизма.* Уверовав в него, Ипполит решает покончить с собой. Это единственный способ не подчиниться, бросить вызов природе, которая вознамерилась уничтожить его. Он *сам* сделает это раньше ее. Он распорядится собой, а не она им.

Идея, которую представляет Ипполит, не стоит в романе особняком. Она включается в образную цепь Мышкина и оппонирует ей, в столкновении этих двух, обретших художественный ряд философий — внутреннее напряжение романа. Идея веры и добра, которую исповедует Мышкин (он же Христос), не могла бы так драматически выразиться, если б ей не противостояло напряжение противоположной идеи, выраженной столь же сильно.

В экранизациях «Идиота» Ипполит, как я уже писал, выпадает, как выпадают и мышкинские рассказы в начале романа. Он начинает эти рассказы с какой-то странной навязчивостью, едва переступив порог чужого дома. Не успел попасть он в приемную генерала Епанчина, как уже следует его рассказ о чувствах осужденного на смерть, о страшной *минуте,* которую переживает человек, слыша над собой скольжение ножа гильотины. Первый же встречный, который ему попадается — лакей Епанчина, — выслушивает историю о казни, которую Мышкин видел в Лионе. «Нет, с человеком так нельзя поступать!» — заключает свой рассказ князь, и в этом восклицании слышится не только сочувствие преступнику, но и ужас мысли о том, что человек *наверное знает,* что сию секунду умрет.

После короткой паузы, во время которой князь знакомится с Ганечкой и с генералом, он отправляется на женскую половину и вступает в разговор с женой генерала и с его дочерьми. И тут с места в карьер он пускается в рассказ о том, что пережил один его знакомый, стоя на эшафоте. Он был приговорен к смерти и ждал исполнения приговора. Но приговор отменили, и он остался жив. Что он думал в оставшиеся минуты? Где была мысль его? «Он помнил, — рассказывает Мышкин, — что ужасно упорно смотрел на... крышу и на лучи, от нее сверкавшие; оторваться не мог от лучей: ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он чрез три минуты как-нибудь сольется с ними... Неизвестность и отвращение от этого нового, которое будет и сейчас наступит, были ужасны; но он говорит, что ничего не было для него в это время тяжелее, как беспрерывная мысль: «Что, если бы не умирать! Что, если бы воротить жизнь, — какая бесконечность! И все это было бы мое! Я бы тогда *каждую минуту в целый век обратил...»*

Тут же Мышкин дает совет Аделаиде написать «лицо приговоренного за минуту до удара гильотины».

«— Как лицо? Одно лицо?» — спрашивает Аделаида.

«— Не знаю... я в Базеле недавно одну такую картину видел... очень меня поразила...»

Вот он — первый предобраз-намек, первое предощущение образа, первый сигнал об образе-идее романа!

Все здесь крутится и вертится вокруг этого *лица,* лица человека, который знает, что умрет. Князь настаивает на том, чтоб Аделаида изобразила именно это *знание,* знание осужденного о предстоящем ударе ножа, о неотвратимости уничтоженья. Он догадывается, что *то же знание* было написано, вероятно, и на

лице Христа. Усиливая свою мысль, князь говорит женщинам, что голова казненного еще некоторое время думает, когда скатывается с эшафота, ей отпущено несколько страшных секунд *по ту сторону,* чтоб она до конца осознала свою гибель.

Как быть перед лицом этого знания? Как себя вести? Этот невысказанный вопрос остается в рассказе Мышкина. Собственно, он уже высказан. В бессвязных как будто откровениях князя уже слышится намек на «Объяснение» Ипполита. Ипполита еще нет в романе, но *тема* Ипполита уже вступает в него как «музыкальный мотив». Это оборотная сторона *темы* Мышкина, который, с точки зрения Ипполита (на каком-то этапе его отношения к князю), *идиот,* как идиот и Христос, знавший все наперед и смирившийся в своем знании. Во внутреннем сюжете романа завязаны уже все узлы. Теперь их предстоит распутать.

Мысль о Христе, знающем, что с ним будет, вызывает в Мышкине желание прожить каждую минуту своей жизни как последнюю минуту. Он хочет превратить ее в век и наполнить добром. Знание о том, что *там,* быть может, ничего не будет, наполняет его страхом растратить отпущенное ему время, прожить его впустую. В Ипполите то же знание рождает сомнение и желание отмстить природе за несправедливость. Еще неизвестно, знал ли Христос, что он превратится в труп, когда умирал, говорит Ипполит. Если бы знал, может, не так умирал бы, может, отрекся бы.

Христос с первой минуты в романе не отвлеченный бог, а человек. Идея Христа материализуется в образе Гольбейновой картины, о которой нам сначала подают намек, а потом развертывают во всю ширь той же идеи. Ибо человек *осужден,* осужден природою на уничтожение, и перед лицом этого уничтожения он должен *выбрать.* Его жизнь — та же минута, и как прожить это мгновение — вот в чем вопрос. В положении Ипполита этот вопрос доведен до крайности, до исключительности. Если мне остается жить две недели и это точно известно, то зачем же мне быть добродетельным? Для кого? Я могу ведь и убить кого-нибудь, что со мной сделают? Не станут же судить осужденного, не взведут же на эшафот умирающего? В пределах оставшихся двух недель он свободен, *абсолютно* свободен, и выбор его — дело его совести.

Вот к каким итогам приводит картина Гольбейна. Вот как из мелькнувшего перед сознанием Достоевского *лица* рождается роман и философия его.

Не случайно поэтому «Идиот» почти хронометрирован по часам и минутам. Время — философский фактор в романе. Здесь почти физически ощущается его бег. С первой фразы:

«В конце ноября, в оттепель, часов в девять утра, поезд Петербургско-Варшавской железной дороги на всех парах подходил к Петербургу...» — и до конца мы будто слышим отстукивание минутной стрелки. Мы прикованы к ней, невидимые часы отсчитывают мгновения, торопя нас к роковому часу.

Достоевский не эпичен в смысле эпоса временного. Герой не обязан прожить на наших глазах жизнь или большую часть жизни (как у Толстого). Из нее выхватываются какие-то куски, вспышки, озарения, в них эпос и катаклизмы сознания пренебрегают эпически физической последовательностью. В романах и повестях Достоевского не встретишь фраз, вроде «прошло три года», «минуло пять лет». Тут все совершается *сейчас,* в пределах часов, а если и появляется перерыв на дни и месяцы (как в «Идиоте»), то он вычеркивается, будто его и не было.

Время Достоевского — не бытовое время. Тут счет минутам ведет не смена дня и ночи, утра и вечера, а холерический оборот идеи составляет сутки. Идея должна дойти до какого-то предела, завершить свой цикл, и тогда сменится время, наступит иной час, другая минута. «Что такое время? — спрашивал Достоевский.— Время не существует, время есть цифры, время есть: отношение бытия к небытию». «Что же будет со временем? — спрашивает в романе «Бесы» Ставрогин Кириллова. — Что же будет со временем, когда вы застрелитесь? Остановится». — *«Время... — идея* (курсив мой. — *И. З.*), — отвечает Кириллов. — *Погаснет в уме»*.

Вот почему часы в романах Достоевского — это и реальные часы, которые раскачивают маятник и отсчитывают срок суток, и это часы, которые имеют голос в своем другом измерении времени. Темп и ритм «Идиота» — это ответ поэтики Достоевского на мучающую его идею романа. Бессмертие, о котором спорят князь Мышкин и Ипполит, — как то самое «небытие» соотносится с развивающимся в романе бытием, с жизнью и судьбами Рогожина, Настасьи Филипповны, Ипполита. Все вовлечены в эти отношения, все подлежат проверке ими.

Холерический ритм прозы Достоевского как бы предугадывает ритм кино. Никакая музыка не способна передать этот ритм, ибо он сопряжен с видением, с движущимся, раскрывающим себя в движении изображением, с цепной реакцией извлечения из картины смысла ее.

В фильме Куросавы «Идиот» нет фантастической дискуссии о Христе и о природе. Инструмент режиссера — *лицо* актера и положение этого лица в кадре. Выбор лиц всегда важен для Достоев-

ского. Для него внешность — уже овеществленная идея, прообраз идеи. Поэтому мы сразу запоминаем нечто *неподвижное* в лице Раскольникова, чувственную нижнюю губку его сестры, алые губы Свидригайлова, контраст лба и нижней части лица Рогожина. Уже в начальных абзацах романа возникает поединок лиц. Друг против друга в вагоне «третьего класса» (и этот класс имеет смысл!) оказываются Рогожин и князь Мышкин. Рогожин «лет двадцати семи, курчавый и почти черноволосый, с серыми маленькими, но огненными глазами. Нос его был широк и сплюснут, лицо скулистое; тонкие губы беспрерывно складывались в какую-то наглую, насмешливую и даже злую улыбку (позже эту наглость и насмешку почувствует Ипполит в образе «существа», олицетворяющего природу. — *И.З.*), но лоб его был высок и хорошо сформирован и скрашивал неблагородно развитую нижнюю часть лица». А вот Мышкин: «тоже лет двадцати шести или двадцати семи... очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белою бородкой. Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое...» Уже в этом противопоставлении лиц заключено нечто отталкивающе-родственное: хорошо сформированный лоб Рогожина и большие голубые глаза Мышкина, нос и наглая улыбка Рогожина и что-то тихое, но тяжелое во взгляде Мышкина. Позже между ними появится третье лицо — лицо Настасьи Филипповны: «глаза темные, глубокие, лоб задумчивый; выражение лица страстное... лицо веселое, а она ведь ужасно страдала... Об этом глаза говорят, вот эти две косточки, две точки под глазами в начале щек. Это гордое лицо, ужасно гордое...»

Лицо Настасьи Филипповны как бы соединит в себе черты Рогожина и князя Мышкина, замкнет в себе особенности их лиц и проверит собою их лица.

Этот художественный ход прекрасно разыгран в японском «Идиоте». Куросава как будто ухватил сам нерв поэтики Достоевского, его привычку разыгрывать мысль в споре. Идея нравственная поверяется лицами действующих лиц, их отношениями между собой. Она выражается в их обращении друг к другу, во влиянии друг на друга. Три главных действующих лица — Настасья Филипповна, Рогожин, Мышкин не могут существовать вне взаимного обращения, вне спора друг с другом. Уже в первых кадрах, когда Рогожин и Мышкин глядят в витрину магазина, где выставлен портрет Настасьи Филипповны, возникает их триединство. Они, как два брата и сестра, — один

образ, образ, сливающийся на мгновение в одну мысль и тут же распадающийся, — распадающийся, чтоб вновь соединиться.

Рогожин и Мышкин смотрят в витрину, и мы видим отражение их лиц по бокам портрета Настасьи Филипповны и все три лица вместе. В стекле витрины и лица Рогожина и Мышкина кажутся застывшими, как лицо портрета. Настасья Филипповна на портрете вглядывается, будто спрашивая. И так же вглядываются в нее Мышкин и Рогожин, и на лицах их написан вопрос. Ее страдание отражается в их глазах, все три лица — вопросительно-горестны.

Потом Куросава поставит их рядом воочию. И мы увидим материализованный в лицах классический спор Достоевского, спор, в котором присутствуют «про» и «контра» и сама истина является между ними для соединения берегов. Позже между Рогожиным, Настасьей Филипповной и Мышкиным появятся другие лица, они разобьют их круг и размешают их собой. И на экране возникнут иные триады: Мышкин — Тоцкий — Настасья Филипповна, Настасья Филипповна — Мышкин — Аглая, Епанчина — Мышкин — Коля Иволгин, Мышкин — мать Рогожина — Рогожин, Аглая — Ганечка — Мышкин и т. д. И там, где в центре будет оказываться Мышкин, из центра будет исходить успокоение. А где в центр попадет Настасья Филипповна, там все взвихрится и закрутится, как в безумном сне. Задрожит лицо у Рогожина — Тосиро Мифуне, и смутится сам Мышкин.

Впрочем, Мышкин у Куросавы точно обозначает мысль Достоевского: на его лице одно и то же выражение («мономан»), и он так же прижимает руки к груди, как младенец. Когда в центре оказывается это лицо, на губах Рогожина появляется детская улыбка. Так же, как и тогда, когда в центре оказывается лицо его матери.

На лице Мышкина написано понимание и боль. Но он не бог, и в глазах его виден вопрос. Он почти неподвижен, но его обращенье к другим лицам заставляет их откликаться, искать ответа. Они чувствуют смущение и беспокойство.

Куросава нашел кинематографический эквивалент внутренней борьбе романа. Он сумел в самом движении и соотношении лиц в кадре передать драматизм движения мысли Достоевского. Тут именно передвижения, перемены мест драматичны. Камера все время переставляет героев, и они поочередно проходят проверку лицом Мышкина, триада разрушается, выходит на площадь, смешивается с хором лиц и вновь соединяется в конце.

Уже нет Настасьи Филипповны, она, закрытая клеенкой, лежит рядом, но горит, оплывая, свеча, и Рогожин и Мышкин глядят на нас, как глядели тогда, когда она была между ними.

Напряжение мысли у Куросавы — это напряжение немых поединков, где текст отсутствует, а говорят глаза, выражение глаз. Усмешка на губах Рогожина, дрожание рук, поднесенных к груди у Мышкина, ввинчивающийся в душу взгляд Аглаи, маска недоумения на лице у Тоцкого, ослепшее от унижений лицо Ганечки. В центре кадра всегда оказывается тот, на кого падает разрешающее мысль переживание, лицо — центр истины. Однажды им оказывается профиль ледяного чудовища, который встает между Мышкиным и Аглаей. Может, любовь и добро, которого они добиваются, химера, как и этот ледяной зверь, склонившийся в позе «Мыслителя»?

Кульминация фильма — столкновение Настасьи Филипповны и Аглаи. Они молча глядят друг на друга, но их молчанье — это поединок не на жизнь, а на смерть, соревнование, в котором один должен погибнуть. Игра чувств как бы отражается на лице Мышкина, она раскрывается в его испуге и в дьявольских улыбках стоящего тут же Рогожина. Тут уже четыре лица, четыре голоса, хотя в середине по-прежнему одно лицо — лицо Мышкина. Он должен выбрать, сделать шаг, протянуть руку к той или другой стороне. Поединок идет в полном молчании, и только пламя из печки, зловеще вырывающееся под напором ветра, говорит о том, что он вот-вот обретет слова.

Диалог подготавливает вспышку — появление между двумя женскими лицами лица Мышкина. Как только он встает между Аглаей и Настасьей Филипповной, полюса замыкаются и наступает развязка.

У Куросавы нет незначительных лиц, каждое лицо говорит, «всякая тварь дрожащая» получает голос. И текст выполняет лишь подсобную работу. Это чисто кинематографическая трансформация Достоевского, хотя и заложена она в самом тексте.

Как ни странно, но Достоевский — поэт разговора, речи, обращенной к толпе, исповеди — оказывается говорящим в кино без слов!

Даже если актер стоит к нам спиной, мы *видим,* что он чувствует по выражению других лиц. Они говорят нам о нем, о том, что свершается у него в душе.

Куросава улавливает и идею братства, идею родства между Мышкиным и Рогожиным и прекрасно передает ее в сцене,

когда оба они меняются талисманами. В романе они меняются крестами, талисман — японский вариант креста. Происходит это в коридоре дома Рогожина. Дом Рогожина, кстати, точно снят в фильме. Это не русский купеческий дом, с тяжелыми стенами, а японский низкий дощатый тайник, где все переплетено и спутано. В его темных коридорах, неожиданно выходящих на двор, на снег, как бы плутает мысль Достоевского. Она то скрывается в темноте, то внезапно выталкивает вас на ослепительно белый квадрат снега в окне и вновь уходит во тьму. В одном из таких коридоров останавливаются, чтоб обменяться талисманами, Рогожин и Мышкин. Они стоят, смотрят друг другу в глаза (Рогожин думает о том, что он хотел убить Мышкина, а взгляд Мышкина говорит, что он знает об этом), а между ними виден уходящий вглубь коридор, который замыкается дверью с решеткой. Да, выхода из этого положения нет, в конце что-то зловеще-неразрешимое, какой-то тупик, какое-то крест-накрест перекрытое отверстие.

В фильме есть дальний отклик главного сюжета романа — сюжета, продиктованного картиной Гольбейна. В самом начале, когда Рогожин и Мышкин встречаются на пароходе, Мышкин рассказывает ему историю о юноше, который стоял рядом с ним у столба, где их расстреливали. Он вспоминает лицо этого юноши, его глаза, и потом выражение их напомнит ему глаза Настасьи Филипповны. Мышкин у Куросавы человек, прошедший через Вторую мировую войну и стоявший под дулом винтовки. Но, как и тот человек, о котором рассказывает Мышкин у Достоевского, он помнит о миге, когда его должны были расстрелять, и лицо юноши, стоявшего рядом, который таки погиб от пули. Но позже эта мысль уходит из фильма. Она не получает продолжения. Драма разыгрывается только как житейская драма, философия Достоевского не вмешивается в нее.

В романе (и в фильме) есть сцена, когда Мышкин, ожидая Аглаю, засыпает на зеленой скамейке. Он видит сон, и когда приходит Аглая, она будит его. В фильме этого сна нет. Да и ни в одной экранизации Достоевского мы не видим его снов.

Меж тем «фантастический реализм» Достоевского немыслим без этой безмолвной работы сознания, без неожиданных прорывов мысли в образах сна, который — продолжение процесса мышления, может быть, ярчайшее его продолжение. Именно сны связывают во внутреннем сюжете Достоевского реальные события его романов, объясняют их, предугадывают.

Что такое сон Раскольникова о лошаденке? Сон Мити Карамазова о дороге? Сны Свидригайлова перед самоубийством? Это не наивное переложение фактов на образную основу. Это целые философские картины, концепции, которые имеют свою интригу и отзываются в других таких же картинах. А смеющаяся старуха в «Преступлении и наказании», подмигивающий Рогожин в сне Ипполита, сон Раскольникова о конце мира или «Сон смешного человека»? А полуреальные, полуфантастические сны Мечтателя в «Белых ночах»? Это сны-явь, предвещающие явь и сигнализирующие о ней, и вместе с тем осмысление происшествий дня, их оформление в «невозможной и странной форме».

Сон у Достоевского — предчувствие, образ-сигнал, образ-намек. В сне художественно аккумулируется внутреннее состояние героя и объясняется грядущее событие. В сне, в картине, вызванной работой сознания, оно может и завершиться. Для Достоевского *нет границы между бытом и мышлением,* быт переходит в мысль, мысль, разрешаясь в реальности, вновь воссоединяется в образе.

Сон Раскольникова о лошаденке — первый грозный намек на испытания, которые выпадут его душе. Бедную лошаденку избивают ломами и оглоблей, мужики в красных рубахах забираются на телегу и орут песни. А на верху воза сидит наглая бабенка, лузгает семечки и усмехается, как та блудница на звере, о которой рассказывается в Апокалипсисе. Конец мира и торжество зла — в отупении к состраданию, в беспощадности к слабому, к другому живому существу, которое взывает к состраданию.

Трижды мелькает в романе эпизод с лошадью. Первый раз, когда Раскольников видит сон о несчастной лошаденке. Второй — когда Мармеладов попадает под лошадь. И третий — когда несущийся экипаж чуть не сбивает Раскольникова, зазевавшегося от погружения в свою «идею».

И всякий раз это вызывает разные чувства в Раскольникове. В первом случае раскаяние и желание остановиться, не убивать старуху. В другой раз — когда на него наезжает экипаж — злобу, желание мести: нет, меня не задавишь, я не попаду под колеса, я не дамся! Я и сам, может быть, еще вас перееду! И в третий раз — сострадание. Он переносит раздавленного Мармеладова домой, отдает деньги его семье и встречает Соню. Попасть или не попасть под колесо, пасть беззащитно или встать и самому свалить другого — вот что решает в романе Раскольников. Его

«преступление» шире криминального факта убийства старухи. Не забудем, что он не только старуху убил, он и Лизавете раскроил череп. Достоевский недаром привел Раскольникова к этой «ошибке» — это не «промах», не слепой случай, а то, что должно было случиться, — Раскольников не «вошь» убил, не бесполезную седую старушонку, а младенца в живой душе погубил, дитя, которое мера любви и нравственности у Достоевского.

Дитя в его художественной картине мира — принципиальный образ. Это образ совести и образ будущего, это суд и искупление человека. Это и конкретное дитя, реальный младенец, и дитя-символ, как младенец на руках Богоматери.

Князь Мышкин у него «младенец». Младенческую улыбку мы видим на губах у Сони. О дитяти ведет спор с Богом теоретик Иван Карамазов. Герой «Сна смешного человека» отказывается от самоубийства и идет искать девочку, которую он оставил на улице. Ребенка держит на руках Варя в «Идиоте», и от нее, а не от тщеславных и гордых Настасьи Филипповны и Аглаи, исходит примиряющий свет. Дети Мармеладова возвращают к жизни Раскольникова, рождающийся на глазах Шатова в «Бесах» чужой ребенок его жены возрождает Шатова. Там, где появляются дети, гордая мысль смиряется и ищет успокоения в любви. Она как бы склоняется перед этим символом, покоряется ему.

И поэтому самый страшный призрак *падения* у Достоевского — это подмигивающее дитя, дитя развращенное, хихикающее. Так подмигивает девочка во сне сладострастнику и растлителю Свидригайлову. Образ подмигивающей малолетней перебрасывает нить к образу подмигивающей старухи в сне Раскольникова. В этом сне обнаруживается глубь той *ямы,* куда почти жаждет пасть Раскольников. Подмигивающая девочка — это еще ужаснее, чем подмигивающая бабенка на возу, библейская блудница на звере. Это распад мира, уничтожение нравственных опор, черная дыра, из которой нет возврата.

Недаром, когда Свидригайлов, ночуя последнюю ночь в трактире (где ему и мерещится сон о девочке), открывает окно, то за окном он ощущает пустоту, яму, в которую провалился мир. У Свидригайлова нет *выхода,* нет окна, нет продолжения. За окном — отверстие, из которого тянет, как из погреба. Не небо видит он, а погреб, яму в земле, конец. Пусто в душе у Свидригайлова и пусто за пределами ее. В ту же ночь он чувствует приближение наводнения. Он слышит каким-то седьмым чувством в себе, что должна прибыть вода и тогда выберутся крысы

из подвалов и всплывет весь сор из них в верхние этажи. Так и в его сновидениях всплывет наверх весь сор, и, как крысы, выберутся наверх его мысли,.его затаенные и уродливые желания: смеющаяся девочка в гробу, подмигивающая маленькая блудница в его постели.

Только после этого Свидригайлов пустит себе пулю в висок. И лишь после его выстрела пойдет и донесет на себя Раскольников. Он будто увидит себя в снах Свидригайлова, он через нас — читателей — это увидит и ужаснется своему отражению.

Дитя-жертва и дитя-искупление, дитя-любовь, надежда, согласие — вот что такое дитя у Достоевского. Дитя на руках матери, Мадонна с младенцем — это синтетический образ всемирного успокоения, идеала, гармонии. Они — мир завершенный, конечный, желаемый и зовущий к себе.

Фильм «Братья Карамазовы» начинается с проплыва камеры вдоль иконостаса. Камера проплывает вдоль изображений святых и апостолов, мимо «Троицы», «Троица» здесь — антураж, намек на обстановку, в которой происходит действие. Роман Достоевского о «божественном», в нем спорят о Боге, действуют послушники и монахи — как же обойтись без иконостаса! Для камеры «Троица» — церковная утварь, быт, а не *тема* романа.

Но согласие и есть тема его. Это художественно-изобразительный ключ его философской идеи, образное ее разрешение. Ибо что такое роман — как не повествование о трех братьях, которые, враждуя, желают мира? Разве не покоя и понимания они жаждут? И не об этом ли идеале, идеале красоты и совершенства, мечтает заблудший брат Митенька, затевающий в позоре своем гимн свой?

«Позор» — это разъединение, «гимн» — мечта о соединении.

В романе есть и четвертый брат — Смердяков, но он кончает с собой. Трое братьев остаются жить. Они, как колос, возрождаются через погибшее в них же зерно. Им колоситься в *одном* колосе, дружески склоняться друг к другу, а не враждовать! Покой, к которому они стремятся, не во вражде, а в любви, в преломлении своей гордости, в смирении и примирении.

Мысль о согласии — центральная идея Достоевского. Она витает и над его поэтикой. Как Божий дух, носится она над клубящимся хаосом и светит ему. Весь художественный мир Достоевского тянется к ней, ориентируется на нее, существует во имя этой идеи.

Достоевский-художник — это вихревая туманность, которая не имеет резких очертаний, которая выплескивает из себя проту-

беранцы материи, дотягивающиеся к иным мирам. Она свободна в своем развитии и не ограничена, и силы ее слиянны, по крайней мере, они влекутся к слиянию. Они взаимодействуют в своем движении к идеалу.

Внутри этой туманности все время происходят перегруппировки форм, рождается новое качество и совершается распад старого. Развитие поэтики Достоевского неожиданно, закон — в ее порыве, а не в том, что ею достигнуто. Это стихия в полном смысле слова.

Голос Мышкина и голос Ипполита в «Идиоте» — разные голоса, но это и голоса *одного* сознания. Недаром Мышкин чувствует свою близость к Ипполиту и понимает его. Он тот же «выкидыш» в мире и так же жаждет быть мошкой, сливающейся с согласием мирового хора, как и Ипполит. Он готов раствориться в этом общем звучании даже ценой уничтожения собственного «я», как пшеничное зерно готово погибнуть, чтоб вырос колос. Мышкин и Ипполит — одна идея в двух лицах, один голос в двух голосах. Без оппонирующей партии Ипполита партия Мышкина теряла бы в полноте звука, в полноте идеи. Колебания веры и вера борются здесь в одном сознании, в одном взгляде на мир.

Вот почему так навязчива у Достоевского тема расщепления цельного мира одной души на несколько точек зрения, несколько взглядов. Любимое выражение у его героев — «это смотря с какой точки посмотреть». Достоевский любит кружить вокруг одной и той же мысли, выжимая из нее все, что возможно. Он обходит ее со всех сторон, примеривается с каждой точки отдельно и, дав полный обзор с ее возвышения, переходит к иному ориентиру. И с новой стороны тот же предмет выглядит иначе. То же проделывает он и с психологией человека. Человек внутри себя, внутри своего единого сознания как бы выбирает разные полюса и всматривается в свою душу как постороннее лицо. Так Голядкин в «Двойнике» наблюдает за вторым Голядкиным, вышедшим из него и оборачивающимся к нему той стороной, которой он ранее в себе не знал. Один Голядкин подсматривает за другим и комментирует его действия. Происходит отделение духовного двойника и материализация его в персоне, в некоем втором человеке, который становится равноправным участником действия. Он так же ходит по улицам, ездит в экипажах, присутствует на балах и т. д. Но ему суждено вернуться в породившую его ипостась, — правда, после того, как она на него насмотрится, налюбуется.

В фильме Куросавы «Расёмон» рассказывается одна и та же история, но каждый раз она рассказывается с новой точки зрения,

с точки зрения нового действующего лица. И мы видим, как запутанно-многомерна ситуация, как многослойна она. Каждый из участников ее не лжет, но он говорит правду только о себе: ему неизвестно, что чувствовал и думал в этот момент другой. У каждого своя правда, и только учтя все правды, можно приблизиться к пониманию того, что на самом деле произошло.

Так много раз разыгрывается в «Преступлении и наказании» сцена преступления Раскольникова. Она повторяется вновь и вновь, и при всяком новом повторении в нее попадают пустяки, которых глаз не видел до сих пор. Картина как бы проявляется на фотобумаге. Смутная и общая вначале, она приобретает остроту и четкость, пятна превращаются в предметы, дальний и ближний план делаются одинаково видны, все проясняется.

Вот этот эпизод с точки зрения Раскольникова, вот с точки зрения Порфирия, вот сон Раскольникова, бросающий новые краски на уже известный сюжет, вот включение в действие новых лиц, которые смутно мелькнули в первом описании. Достоевский набрасывает идею и действующих лиц сразу, не открывая ее глуби, намекая на что-то, обещая. А потом все понемножку начинает проступать и проясняться. Намек, сигнал были в самом начале, и, спеша за сюжетом, мы не обратили на них внимания, но вот пробил их час, и каждая мелочь оказалась в строку.

Встретившись с мещанином, который шепчет ему «ты убийца», Раскольников с ужасом вспоминает, что и этот мещанин был там, когда он выходил из дома старухи, что еще были люди, и, наверное, не они только видели его, «муха пролетела, и та видела!». Даже точку зрения этой мухи Достоевский готов учесть. Он хочет все видеть, все объять, ничего не упустить, развернуть предмет так, чтоб ничто не осталось невысмотренным.

Тут уже не двойничество, а тройничество и четверничество, тут хор точек зрения, неисчислимый хор.

В фильме Л. Кулиджанова «Преступление и наказание» Раскольников и Свидригайлов — два самостоятельных персонажа, которые если и пересекаются в чем-нибудь, так это в пунктах общего разговора, в пунктах, где сходятся их житейские интересы. Свидригайлов занят своими ухаживаниями за Дунечкой, он неизвестно почему дарит деньги Соне и кончает с собой. Пред нами тип состарившегося селадона, правда, с сильным характером, который имеет отношение к Раскольникову только потому, что притязает на его сестру. В романе он двойник Рас-

кольникова, как бы продолжение и завершение его «идеи». В его зеркале *намерения* Раскольникова отражаются уже как *действия*, как нечто свершившееся — не только в смысле поступка, но и в нравственном значении. О чем Раскольников только подумал, то Свидригайлов давно уже сделал — и этот итог им замышленного видит Раскольников на *лице* Свидригайлова. Это лицо «шулера», бывшего когда-то «Шиллером» (игра слов, отделяющая пока Раскольникова от Свидригайлова), лицо отчаявшегося Шиллера-шулера — подмигивающе-трагическое, отталкивающе-величественное. Свидригайлов величествен, как может быть величественным и идеальным нравственно безобразное в искусстве: оно идеально и величественно по глубине постижения его.

Ужасом и болью веет на Раскольникова от этого искаженного страстями лица. Оно никогда уже не *разгладится*, не посветлеет, не превратится в иное лицо. Оно как бы застыло в чертах своей греховности, искривленности, перекошенности. Свидригайлов и при жизни мертвец, и никаким криком раскаяния не покрыть ему глубины той бездны, в которую он пал.

Но выстрел его в романе звучит предупреждающе и вовремя. Этим выстрелом не способный спастись Свидригайлов хочет, быть может, спасти Раскольникова.

Достоевский отводит своего героя от бездны, но прежде тот должен заглянуть в нее, пройти мыслью ее темноту и отшатнуться. Он должен заглянуть на дно свидригайловщины.

Это дно его собственной души, самые нижние ее этажи. Увидеть себя в другом, понять себя через другого, который уже не может спастись, для героя Достоевского спасение. Спасение — в сознании своего падения и в вере в то, что можно спастись.

Три лица — Раскольников, Соня и Свидригайлов — враждуют и соотносятся в «Преступлении и наказании». «Свидригайлов — отчаяние, самое циническое, — писал Достоевский. — Соня — надежда, самая неосуществимая». И, ставя между ними Раскольникова, добавлял: «Он страстно привязался к ним обоим». Вновь триада, вновь «Троица», только на этот раз разрушающаяся, не выдерживающая напряжения враждующих сил. Соня — смысл ее, примиряюще-успокаивающий центр. Но сбоку стоит и посмеивается Свидригайлов. Это злобная улыбка самого Раскольникова, отданная другому лицу. Это его безверие подхихикивает, его наполеоновские желания высокомерятся. Свидригайлов глумится и страдает, он — страдание зла, которое не способно возродиться в добро. Ибо Свидригай-

лов уже *переступил,* тогда как Раскольников лишь подошел к роковой черте.

Образ *черты* — тоже образ-понятие у Достоевского. Это невидимая черта, которая проходит на границе совести. Это «забор», как говорит Митенька Карамазов, который отделяет добро от зла, совесть от «все позволено». Достоевский ищет и ему зрительного эквивалента. Черта Раскольникова — это черта перед порогом конторы, которую он должен переступить, чтоб покаяться. Дважды пересекает он ее. Дважды является он в контору, чтоб испытать себя и не поддаться. И лишь после этих двух испытаний, двух искушений совести он в последний раз безвозвратно переступит черту. Это произойдет именно на третьей попытке, когда после покаяния на площади Раскольников отправится доносить на себя. Он уже поднимется по лестнице, войдет в комнаты, поговорит с поручиком Порохом, но не признается. И, выйдя на улицу, увидев вопрошающие глаза Сони, повернется и решительно переступит порог — порог конторы и порог своего неверия, гордыни своей.

Свидригайлов тоже бы хотел вернуться, но это невозможно. Нет нравственных сил, нет веры, вера погибла в растлении, а без веры *преступление назад* немыслимо. Он преступил навеки.

Борьба в романе идет все время внутри этих трех образов, трех личностей, которые по-разному представляют одну и ту же идею преступления. Безмерный эгоизм Раскольникова, приведший его к убийству, сосуществует в нем же с отречением и состраданием Сони и с крайностью своей — Свидригайловым. Свидригайлов отпадает как зло, исчерпавшее себя, не оставившее в себе ничего для добра. Раскольников предает себя в руки состраданию и любви. Соня, как и Мышкин в «Идиоте», и есть любовь. Она соединяющее и размежевывающее лицо, голос, в который вольется голос Раскольникова.

В обоих этих романах Достоевский вспоминает легенду о воскрешении Лазаря. Но можно ли воскресить нравственного мертвеца? — спрашивает он. Может ли Мышкин воскресить Ипполита? Соня — Свидригайлова? Старый образ Евангелия здесь дискутируется и перекраивается, Достоевский устраивает ему «пробу», проверку.

Так поступает он и с другими библейскими образами. Для него они не запасник, не художественная кладовая, откуда он черпает свои ассоциации. Это спор внутри уже сложившейся художественной системы мира, мира, в который врывается со-

мневающаяся мысль Достоевского. Она взрывает, подрывает его изнутри. Она производит волнения в старых образах, расщепляя их и обнаруживая их противоречия.

Масштаб мысли Достоевского диктует и масштаб поэтики. Доходя до конечных вопросов, ставя перед собой глобальные цели, она соотносится и с формами, ей соответствующими. Она посягает на спор с уже сложившимися, законченными картинами мирового зла и мирового добра. Именно в Писании — в книге о начале и конце света — находит Достоевский достойных оппонентов своего воображения.

Кочующий сюжет, избитая тема, вновь и вновь появляясь в его романах, наполняются свежим смыслом. Они вступают в полемику с самими собой, со своим традиционным содержанием. Достоевский бросает свои вопросы в самый центр старого образа, и они производят в нем переворот. Уже застывший в вековечных формах образ начинает перестраиваться, преображаться. Происходит бурное извержение нового смысла, из неведомых ранее глубин образа поднимается противоречие, которое, разрешаясь, переиначивает своего прародителя.

Кто догадается, глядя на рублевскую «Троицу», какие страсти предшествовали этому соединению! Какая могучая сила понадобилась, чтоб центробежные чувства обратить в противоположные, чтоб спелось то, что не спевалось, не хотело спеваться! Достоевский дает этот *процесс* соединения. Он разыгрывает судьбу каждого лица отдельно и, только исчерпав до конца возможности каждой судьбы, возвращает их к покою. И то покой не достигнут. Он лишь мерещится, как мираж, ожидается, призывается.

Глаз Достоевского запечатлевает новую жизнь старого образа в тот момент, когда тот только сдвинулся, покосился, когда пропорции его нарушились и еще не стали на новое место. Он весь — искажение старых форм и старого смысла, переход к новому, движение к новому. Старое нарушено, но не гибнет, новое — взрастает на его расщеплении.

Так обновляются у Достоевского образы «Троицы», Мадонны с младенцем и самого младенца (подмигивающее дитя), библейские темы искушения и воскрешения, конца мира, Страшного суда, блудного сына.

Можно ли себе представить идею на коленях? У Достоевского она есть. Это Раскольников, стоящий на коленях на Сенной площади и просящий прощения у народа. Гордая идея падает на

заплеванный булыжник и униженно лобзает его. Она падает ниц перед теми, кто должен был лечь кирпичиками в основанье ее, в каменное тело столпа ее вавилонской гордыни. Вон она как была высоко, и вот как теперь низко — у подножия самой себя, у ног тех, кто и должен был быть кирпичиками, — у ног людей. «Великая мысль, — писал Достоевский, — это чаще всего чувство». Из него истекает «живая жизнь, то есть не умственная, не сочиненная, а напротив, нескучная и веселая». Он называл эту мысль-чувство «Высшей идеей».

В романе ее представляет Соня. И это перед нею, как и перед породившей ее толпой, падает на колени Раскольников. Его безумная «идея» ничтожно мала перед лицом той, Высшей, *идеи*.

Первое падение Раскольникова еще не раскаяние. Он еще не сдался, еще бродит в его душе непризнание суда людей над собой. Это был порыв, «проба» раскаяния — и потому нет прощения. Только когда со слезами на глазах падет Раскольников на колени перед Соней в каторге — пробьет его час.

Человек на коленях у Достоевского — это блудный сын с картины Рембрандта, обращенный к нам своими истрескавшимися пятками. Это сын, вернувшийся к порогу родительскому и павший под благословение отца. Он *все* прошел, и он хочет назад, домой, в дом души своей, который так несчастливо покинул. Достоевский варьирует этот образ-понятие, передает его из романа в роман. Не только блудная мысль падает на колени перед великой мыслью, но и великая мысль, «высшая идея» готова пасть ниц перед заблуждением. Вспомним Соню у ног Раскольникова, старца Зосиму на коленях перед Митенькой. Зло унижается в этом падении добра перед ним, в этой просьбе добра ко злу, в самоотречении его и укоре.

Падение на колени блудной мысли — это падение искупляющее, позволяющее подняться. Мысль падает ниц, чтобы встать, чтоб, познав унижение, распрямиться. Она иной с земли подымается, не тою, что была.

Сам Бог готов пасть на колени перед человеком, лишь бы тот понял, как унизился, как страшна бездна, ожидающая его. У добра нет лжи гордости, для него переломить себя и пасть не значит пасть нравственно. Это лучшие минуты в жизни добра.

Все это не высказано прямо у Достоевского, но подразумевается, намекает о себе. Достоевский любит расшифровывать свои аллегории, «рыться» в них. Но это тогда, когда аллегория предшествует мысли и позже развертывается в мысль. Развитие

же его мысли таково, что она в конце вновь заключается в образ, и тут расшифровывать приходится читателю. Итоговый образ Достоевского лишь подает сигнал о своем содержании.

Толпа, собравшаяся на площади, еще не высший суд Раскольникова. И хотя он кланяется ей, как «всей России», она еще не Россия. Потому и прощения нет и раскаяния конечного. Только Соня — «высшая идея» — чувство, идеал добра и идеал суда. И от нее исходит прощение. Сама униженная и растоптанная, она высока, и ей-то кланяется гордая мысль, перед ней сломляется честолюбие.

В фильме «Преступление и наказание» нет ни первого, ни второго покаяния Раскольникова. Уголовно-криминальный сюжет заканчивается отдачей преступника в руки правосудия. Правосудие здесь — суд, присяжные и судьи, которые будут судить Раскольникова. Нужно было только, чтоб он сам пришел, а раз пришел — пора ставить точку.

Так и в «Братьях Карамазовых» — суд последняя инстанция, судом все завершается. А у Достоевского конец — дети и Алеша, судьба Ильюшеньки, дорога, по которой уходят дети и Алеша. Тут только *начало в суде,* начало иной истории, которая уже показалась в старой. Тут идея о Христе, пришедшем в мир и отринутом, которому снова предстоит обойти землю в поисках истины. Алеша уходит из монастыря — и это не имеющий конца финал Достоевского.

Кинематограф чаще всего брал лишь внешний сюжет у Достоевского, сюжет утилитарно-наглядный, выпукло-бытовой. В «Идиоте» Пырьева Рогожин тряс кредитками, и все вертелось вокруг пачки денег, ста тысяч, которые бросали в камин. Все тряслись при виде их и проявляли свои гнусные чувства. Порок трясся, а добродетель усмехалась и делалась еще добродетельнее. В «Кроткой», которую поставил на «Ленфильме» А. Борисов, А. Попов играл Гобсека, а не героя Достоевского. Он был жаден, он зловеще вращал белками, он давил и раздавливал. А «кроткая» — Ия Саввина кротко и гордо погибала, оставив зрителя в заблуждении, что она жертва и что алчность и капитал ее погубили.

Слишком легкая мысль для Достоевского!

У него и она и он — жертвы. Тут гордость на гордость нашла и гордость взаимная все погубила. Из гордости и мести за унижения процентщик кассу завел, пал волей и умом, чтоб потом обратно возвыситься. Пойми она его, а не выставь принципы

(дескать, кассу держишь, наживаешься, кредитки считаешь — нечисто!), может быть, и раньше бы пала с его глаз пелена и не нужно было бы ей из окна бросаться. Она несчастна, но и он несчастен, он, брошенный однажды на дно и решивший вот так криво подняться! Любит же Соня убийцу Раскольникова. Любит и в каторгу за ним едет. А «кроткая» не смогла. Она запрезирала его заочно, по поступкам одним, в душу ему не проникнув.

Тут вся идея в том, что держатель кассы — это тот же Раскольников, но поменявшийся местами со старухой. Это Раскольников, избравший своими средствами не убийство, а накопительство. Цель же у обоих одна: над теми, кто их унизил, возвыситься, оправдать себя, наполеоном своей судьбы стать. При этом все выдержать: унижения, плевки на гордость, презрение такой вот «кроткой». Раскольников, ради цели, моральную тяжесть убийства готов на себя взвалить, этот — грязное пересчитывание ассигнаций. «Кроткая» для процентщика — первая «проба» его власти над миром, его мести миру. И потому она его жертва. Это первая слабая душа (слабая по социальному положению своему), над которой он возвысился, а возвысившись, ее потерял. Потому что ложь была его «идея».

Ведь пала пелена с глаз, и пал он перед «кроткой» на колени, но она не смогла полюбить, не смогла простить. Ей хватило сил только уйти из мира, не отдав своей гордости. Она со святым образом в окно выбросилась, но о живом-то не подумала.

В «Кроткой» трагедия принципов, трагедия сошедшихся отвлеченных мыслей, презревших живое чувство. Тут трагедия обиды, не сумевшей перебороть себя, выросшей до отрицания жизни, до греха самоубийства. В фильме несчастный процентщик что-то пробует рассказать нам, блуждая по Петербургу. У Достоевского он сидит при мертвом теле, при *ней,* при факте и итоге своей жизни.

Смелость Достоевского в этом соединении исповеди с мертвым телом. Конечно, А. Борисов не решился на это. «Кроткая», выбросившись, не появится больше. Мы даже не увидим ее лица на камнях двора и ту «горстку крови», которая всего-то у нее изо рта вытекла. На этой «горстке крови» Достоевский настаивает особенно. Она символ ужаса того, что произошло.

Исчезновение мертвого тела из фильма — ханжество, убивающее мысль рассказа. Ибо мысль эта не частная мораль о том, что «деньги убивают человека», а в том, что гордость мысли — кого бы она ни избрала себе в слуги — убивает живое. Тут

Наполеон при своем Ватерлоо сидит, а не кающийся скупец. Тут смерть гордости, которая на коленях перед гордостью же, только мертвой, себя убившей и убитой. «Фантастичность» «Кроткой» в том, что мертвая героиня лежит на столе и про нее идет рассказ, рассказ, в котором она обвиняющая и виновная. Тут все подтверждается фактом ее присутствия на столе.

Глядя фильмы по Достоевскому, в лучшем случае ощущаешь неблагополучие двух-трех судеб или судьбы одной семьи. Не повезло Раскольникову, несчастна семья Мармеладова, несчастны братья Карамазовы, несчастны Настасья Филипповна, Мышкин, Рогожин. Не получилась жизнь у «кроткой» и ее мужа, у Мечтателя и Настеньки в «Белых ночах». Или в каком-то губернском городе не выгорела афера у «нигилистов» в «Бесах».

У Достоевского частная судьба — всегда общая судьба мира. С первой строки у него чувствуешь, что это не Н. Н. неблагополучен, а что весь «Божий мир» *не тот,* что-то треснуло в нем, надломилось и обещает катастрофу. Это неблагополучие мира от самих корней до высот ощущают все герои Достоевского. Каждый частный их поступок, частное чувство имеют отношение к «пробе» мировых ценностей, к проверке и перепроверке мирового порядка. Содержа свои кассы, воюя и сутяжничая, влюбляясь и ревнуя, отдаваясь страстям и отрекаясь от них, они все время отгадывают одну загадку: «Зачем живет человек? Как должен жить он?» Свидригайлов со дна своего погреба заглядывает в вечность и беспокоит образ ее. Что такое вечность, спрашивает он Раскольникова и посмеивается: а может, это какая-нибудь темная комната, вся завешанная пауками. Может, ее, этой вечности, и нет?

Нигилист Кириллов в «Бесах» в своем отрицании Бога доходит до идеи самоубийства. Природа имеет право убить его когда хочет, и он жаждет опередить ее, как Ипполит, чтоб доказать, что он сильнее ее. Бог есть боль страха смерти, утверждает Кириллов, и его цель — пересилить эту боль. Возвысившись над страхом, перечеркнув его своим выстрелом, он и Бога убьет, так считает Кириллов. Это нигилизм и атеизм в высшем виде, в абсолютнейшем своем выражении, это покрупнее, чем земные цели «беса» Верховенского.

И держатель кассы в «Кроткой» покушается на природу. «Косность! — восклицает он. — И солнце мертвец! ...Я отделяюсь...» Он молит о воскрешении, о возвращении ему «кроткой», но природа молчит. В молчании природы, которая ничего не

возвращает, не дает возможность человеку исправить ошибку, поправиться, — ужас конца «Кроткой». Оттого и проклятия, которыми она заканчивается. «Стучит маятник бесчувственно противно... Все мертво и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них — молчание — вот земля!»...

Мертвое тело женщины символизирует в конце рассказа природу и землю. Лежит слепая и не слышит, говорит герой. И все слепы. И при жизни она слепа была, ибо его не понимала. И это страшно.

В фильме «Преступление и наказание» Лужин — мелкий пройдоха. У Достоевского и он «Наполеон». Он тоже подыгрывает фантастической идее Раскольникова и участвует в сюжете ее. Лужин «попробовать Петербурга» приехал, себя испытать. Ему не только деньги нужны, а и эта проба собственного характера, своих возможностей, своего «я». Достаточно ли оно широко и смело, сможет ли переступить и дойти? Ему хочется наверх выскочить, с красивой женой в свете очутиться, в шарм окунуться! Этот «наполеончик» из провинции тоже ни перед чем не остановится. Он, может быть, убивать не будет, но уж в бараний рог согнет, на подлог пойдет, обмана не постыдится. Он кредитку Соне в карман подсунет, чтоб себя утвердить, над этой Соней возвыситься. Он — пародия на Раскольникова. Пусть Раскольников стоит в углу комнаты и, как Наполеон, сложив руки, смотрит с презрением на Лужина. Но Лужин-то его играет! Он тоже цели своей добивается!

Лужин совсем не подсобное лицо в романе. Он — отросток его главной ветви. Не будь Лужина, голый бы ствол идеи остался, ствол без ветвей. А так сколько «наполеонов» вокруг него! И Лужин «наполеон», и Дунечка, и Свидригайлов, и Катерина Ивановна. Каждый из них или подыгрывает Раскольникову, или разыгрывает его. В зеркале их он видит себя во многих лицах — то как героя, то как шута. В Свидригайлове он трагически глубок и порочен, в Лужине уж слишком фатоват, в Дунечке выспренне благороден. А Катерина Ивановна со своей гордостью, с воспоминаниями о том, как она танцевала на балу у губернатора, — тоже некий отблеск смешного в его мыслях о величии.

Мышкин в «Идиоте» тоже окружен двойниками и соучастниками. Возле него нет случайных лиц. На него работает и группа Бурдовского, и все Иволгины, Епанчины, Фердыщенко, Лебедев. Кто-то копирует его комически, кто-то верит в него и страдает, кто-то издевается над ним, ставя мышкинские идеи с

ног на голову. Один Лебедев чего стоит. Этот кающийся лгун и доносчик — страшная смесь Иуды и Иова. Он шулер и нежный отец, толкователь Апокалипсиса и вымогатель денег. Лебедев все время оказывается вблизи главных событий и то пародирует, то трагически оттеняет их. Он как бы демонстрирует при этом идею — широты человека, той широты, о которой говорит в страхе Митенька Карамазов: «слишком широк человек, надо бы сузить». Подыгрывая князю и ошеломляя его своими предательствами, в которых он, впрочем, тут же кается, Лебедев оппонирует его идеализму, его прекраснодушному взгляду, его вере. Это искаженный Санчо при своем Дон Кихоте.

Санчо тоже, случалось, предавал своего хозяина, но всегда возвращался к нему. Он «заземлял» Дон Кихота, но он же и восхищался им и сам вызывал восхищение, Санчо был слишком жизнелюбив по сравнению с Лебедевым. В последнем юмор дошел до иезуитизма, до мрачного сознания близящегося конца мира, ибо осуществление некоторых картин Апокалипсиса он видит уже в XIX веке.

Лебедев — часть той «клоаки», того клубящегося сгустка улицы, площади, куда герои Достоевского выбрасывают на «пробу» идеи свои. Лебедев плюет на идею Мышкина и топчет ее, но и он же воздевает руки к небу, прося силы понять ее. Он готов полюбить мышкинское беззлобие, хотя сам замешен на зле.

Это испытание себя, «пробу» себе устраивают все герои Достоевского. Даже Настенька в «Белых ночах» не хочет сидеть век к бабушке пришпиленная. Она уходит вслед за Жильцом.

Еще неизвестно, кто он такой, а она за ним бежит. Там бабушка, низенький домик, тихие радости — а тут тайна, загадка, можно в омут броситься!

«Белые ночи» дважды экранизировались, дважды экран не замечал фантастического в этой повести. Их ставили как бытовую драму, несколько подсвеченную мечтательным воображением. Впрочем, бытовая драма есть, но из материала ее мысль Достоевского уже строит и здесь свои этажи. Уже время здесь прохронометрировано по Достоевскому, уже лихорадка времени появляется, некая нервная дрожь минут. Все совершается в четыре ночи, и часы бегут быстро-быстро. Они отсчитывают бытовое время, и в их счете уже слышится соотношение со временем вневременным, внеисторическим. Если вычеркнуть это эхо, если сузить повесть Достоевского до событий четырех ночей, то действительно ничего, может быть, кроме сентиментальной истории о двух влюбленных, и не удастся рассказать.

Но Достоевский начинает свою повесть с описания Петербурга, Петербурга, который «поднялся вдруг и уехал», который снялся со своего места, исчез, как облако, и сделался пуст. Именно в этом пустом Петербурге затосковала вдруг душа Мечтателя. Люди исчезли, их будто смело с улиц, и остались одни дома, камни, но и они, впрочем, замолчали.

Петербург молчащий противопоставляется в прологе Петербургу говорящему, населенному, одушевленному. Мечтатель вспоминает людей, которых он встречал, гуляя, вспоминает их, как родственников, как знакомых, которые ему дороги. Одинокий Мечтатель среди этого шума не одинок, у него есть иллюзия, что и он — этот шум тоже, что без него тоже не было бы шума, движения, Петербурга. В своем одиночестве он даже с домами научился разговаривать. «Когда я иду по улице, каждый как будто забегает вперед меня на улицу, глядит на меня во все окна и чуть не говорит: «Здравствуйте, как ваше здоровье? и я слава богу здоров, и ко мне в мае месяце прибавят этаж». Или: «как ваше здоровье, а меня завтра в починку». Или: «я чуть не сгорел и при том испугался» и т. д.

И дальше рассказывается история «с одним прехорошеньким светло-розовеньким домиком». Домик этот оказался перекрашенным в желтый цвет. «Злодеи, варвары, они не пощадили ничего, и мой приятель пожелтел, как канарейка», — говорит Мечтатель. Он слышит жалобный крик этого домика: «А меня красят в желтую краску!»

Как это напоминает Гоголя! Его крик сочувствия к неодушевленным предметам, его одушевление их, полное любви ко всему, что видит глаз. Светло-розовый домик и его история очень близки истории самой Настеньки, которая живет с бабушкой в таком же домике. И так же светло-розово течет ее жизнь, хотя она, может быть, скучна и кажется Настеньке серой. Жизнь-то, в сущности, неплохая: ласка любящей бабушки, чтение книг, прогулки. Но все это должно сорваться, измениться, перекраситься. Появится некто «Он», загадочный «Он», и уведет ее. Куда? Этого мы не знаем. Мечтатель умалчивает о судьбе Настеньки. Он оплакивает только свои четыре белые ночи, ночи, которые он провел с ней и которые стали «минутой блаженства» в его жизни.

Но, может, и для Настеньки они были тем же? Может, он ей тоже подарил их? Ибо в зловещую краску перекрашен маленький домик, в «цвет поднебесной империи», в цвет сумасшедшего дома.

В пустом Петербурге, где только с камнями осталось разговаривать, встречает Мечтатель Настеньку. Все очищено для их свидания, подготовлено. Оно происходит во сне, в бреду белых ночей.

Бытовая драма разыгрывается в нереальной обстановке и нереально же завершается. Наутро, когда Мечтатель получает от Настеньки письмо, он вдруг чувствует мгновенное старение времени. Время совершает скачок вперед, на пятнадцать лет. Это происходит в секунду, и вот он видит Матрену с морщинами на лице, комнату свою, постаревшую, как и Матрена, — «стены и полы облиняли, все потускнело, паутины развелось еще больше... И за окном все изменилось: дом, стоявший напротив, тоже одряхлел и потускнел в свою очередь... штукатурка на колоннах облупилась и осыпалась... карнизы почернели и растрескались и стены из темно-желтого яркого цвета стали пегие...»

Сознание Мечтателя перемахнет через настоящее и увидит себя в будущем. Он еще молод, но он уже старик, он умом пронесся через отделяющее его от будущего расстояние и все *увидел.*

Это катастрофическое старение человека у себя на глазах, старение обстановки, быта, всего, что вокруг,— страшный финал сентиментального романа. Он сразу делает значительным историю, рассказанную Мечтателем, он подымает ее до вершин трагических, до мысли о молниеносности мига, который отпущен каждому из нас на земле. Эта мысль забегает вперед жизни, все видит и рассказывает нам. Мысль — герой «Белых ночей», хотя разыгрывают ее перед нами Мечтатель и Настенька.

У Достоевского любимое выражение: «будто молнией озарило», «будто молния ударила». Вспышка сознания, освещающая все, что до того было тайной и на что намекалось, — должна все проявить, все поставить на место. Это «сияние ума», как говорит он в «Кроткой», когда падает пелена и открывается истина.

И. Пырьев предпочел этой вспышке прямой ход. Он нарядил Мечтателя в лохмотья, загримировал его под старика, не поскупился на отвратительные черты старости: гнилой рог, слезящиеся глаза и т. д. Старение Мечтателя в фильме — композиционный прием. Старый человек сидит за штофом водки и вспоминает молодость. И отвратительный его облик должен подчеркнуть, как же хорош он был молодым и как все было хорошо, как красивы фантазии и как груба жизнь. Тут не проницание своей судьбы, не сжатие минуты в целый век и века в минуту, тут бедный дедушка рассказывает бедную сказочку.

В картине Висконти тоже нет этого озарения истиной. Здесь все перенесено в быт Италии после войны. Это неореалистическая вариация из Достоевского. Между Настенькой и Мечтателем появляется проститутка — персонаж, разделяющий их и вместе с тем сближающий. Проститутка все время оказывается рядом, когда Мечтатель готов отчаяться, плюнуть на идеализм Настеньки и на ее прекрасные мечты. Проститутка и бар, из которого она выходит, — это альтернатива Настеньки: входи, получишь все. И без бреда, без восторженных излияний, без рассуждений о «высшем». И Мечтатель решается раз испробовать этот путь. Он должен пасть, чтобы потом восстать. (Понятия «падения» и «восстания» — понятия Достоевского.)

Мечта двух бедных людей о настоящей любви символизируется у Висконти белым: белый цвет время от времени возникает на темном экране, освещая тьму светом. В начале картины это белая собака, которая встречается Мечтателю. Он подзывает ее к себе, она убегает, не обращая на него внимания. Одинокая белая собака, шарящая по мусорным кучам. Она вполне приветлива, но ей некогда, ей надо отыскать еду. Собака убегает, скрывается в какой-то мрачной подворотне, и улица вновь делается хмуро-темной, свет на экране гаснет.

Второй раз белое пятно появляется за витриной магазина, возле которой останавливаются Мечтатель и Настенька. Это подвенечное платье. Оно призрачно и невесомо, оно как облако, как обрывок тумана за стеклом, но оно светит, и отсветы его сияния видны на лицах героев. Чистота, нежность, целомудрие их отношений высветляются этим платьем.

И наконец, в третий раз все пространство экрана заполняет белый снег. Сначала робко, тихо падают снежинки. Как маленькие парашютики, опускаются на набережную, на мосты, на глубоко-черную воду канала, на Настеньку и Мечтателя, сидящих в лодке. Снег засыпает трущобы, нищих, скорчившихся на набережной, мусорные кучи, скамейки, обнаженную бедность города. Висконти прекрасно передает облик быта, который всегда кричаще-нищ у Достоевского. Он или уж пышен — пыль в глаза! — или уничижительно грязен, отталкивающ, бесстыден. И вот все это покрывается белым снегом: кучи тряпья, проститутка, камни мостовой, на которых она готова отдаться первому встречному, дома, мосты, крыши и, кажется, вся земля, грешная, неуютная. В фильме появляется перспектива. До этого зажатый в тесных пределах какого-то пятачка, он вырывается на

воздух, открывается даль, заснеженный город вдали и небо над ним. Даль эту разрезает сверху вниз улица. Вверху ее стоит Мечтатель, внизу, в острие перспективы, вернувшийся Жилец. И Настенька сбегает по улице к нему, сбегает, уменьшаясь на белом снегу и роняя пальто Мечтателя. Пальто это — единственное темное пятно на улице. Улица белоснежно-чиста, и по ней бежит женщина, верящая, что нашла любовь. Она вновь подбегает к Мечтателю, вновь ее лицо возникает крупным планом, и снова бежит вниз, к Жильцу, уменьшаясь, чтоб исчезнуть — на этот раз навсегда.

И вот тогда-то появляется белая собака. На умиротворенно-белом снегу и она ласкова к Мечтателю. Он теперь окончательно остался один, и его некому пожалеть. Собака машет хвостом, принимает его ласки и бежит впереди. Она сливается с белым снегом, и по нему уходит в глубь экрана Мечтатель.

Символика Висконти вполне в духе раннего Достоевского. Это его поэтический парафраз, его иносказание: доброта выше счастья, в доброте человек не одинок.

Снег почему-то идет во всех нерусских фильмах по Достоевскому.

Это как бы русский символ, попытка русским образом выразить русскую идею.

Фильм Висконти еще раз доказывает, как важен в кинематографе Достоевского *выбор лица*. Лицо Марии Шелл, играющей Настеньку, выбрано точно. Оно и красиво и неправильно как-то. Есть в нем что-то простоватое, жалкое, отсутствие породы и вместе с тем конфетности, кукольности. Настенька у Пырьева кукольна, как куколен, впрочем, и Мечтатель. Мария Шелл не кукольна, она серьезна. В фильме она носительница мечтательности, а не Мечтатель. Он просто добрый малый, желающий и боящийся ей верить. Вера исходит от Настеньки, от ее лица, меняющегося на глазах, живущего тремя жизнями сразу. Она и за Мечтателя живет, и за своего таинственного Жильца, и за себя. Это лицо и искажающееся в истерике, и некрасивое, и раздражающееся. Оно может даже раздражать. Ее слезы, перемешанные с полуулыбками, с какими-то искривленными припадками радости и озарения, легкость, с какой меняются эти состояния, возбуждает мысль о юродивости, болезненности. Что-то ветреное есть в этих переменах, порхающе-мотыльковое, бабочкино. Недаром в фильме введен продавец детских игрушек, и торгует он на улице именно бабочками, и Настенька покупает бабочку.

У нее и наряд бабочкин, когда они танцуют с Мечтателем в баре, когда она приходит на свидание к нему. Эта смесь серьезности и мотыльковости прекрасно сыграна Марией Шелл.

В Настеньке Достоевского живет бесенок, она способна коварно играть с Мечтателем, хотя она и простодушна в своей игре. Она ждет одного, а держит при себе другого и причиняет ему боль. Она красуется этой своей способностью. «Вы трусите», — говорит ей Мечтатель в повести, объясняя, почему она жестока к нему. Настенька трусит, что не придет Жилец, и трусит, что Мечтатель может ее бросить, она мечется между своей благодарностью к нему, эгоизмом любви к другому и желанием оставить при себе Мечтателя.

Все это читается в игре лица, в безмолвной смене его выражений, в широте чувств, которые ему подконтрольны.

Лицо Настеньки — Шелл значительно, оно главный зрительный нерв фильма: оно поверяет все остальные лица. И именно потому так проигрывает рядом с ним лицо Жильца. Жилец у Висконти — Жан Маре. Он старается, он изображает нежность, сдержанность и т. д. Но лицо выдает его, ибо это не лицо сидящего на хлебе и воде разночинца, мечтающего о служении «делу», а опытного победителя женских сердец.

Случаен выбор лиц в пырьевском «Идиоте». Рогожин в фильме — купец, страшила, он может только кричать «богиня! королева!» и махать кредитками. Его лицо — *другое* лицо. В нем нет тех контрастов, о которых пишет Достоевский. Оно однозначно, однострастно. А где страдание в глазах Настасьи Филипповны? Лицо красивое, но уж очень мелки его черты, слишком спокойны, благодушны. Это лицо, довольное собой, пытающееся изобразить страдание. Незначительность, соединенная с претензией, убивают заключенную в этом лице мысль.

Достоевский любит возвращаться к одному и тому же лицу, останавливать его черты, воскрешать их в немом портрете, в картине. В «Идиоте» фигурирует портрет Настасьи Филипповны, в «Подростке» портрет матери Подростка. Лицо Христа на картине Гольбейна накладывается на черты Мышкина. Невеста Свидригайлова в «Преступлении и наказании» сравнивается с Рафаэлевой Мадонной. «У нее лицо страдающей юродивой», — говорит Свидригайлов. Пожалуй, это определение подходит и к портрету Настасьи Филипповны. В лице ее страдание и гордость. Лицо недоступное и готовое уступить, сдаться. Лицо веселое и злое, ибо зла Настасья Филипповна, страшно зла!

И Аглая зла, мать говорит о ней: «Злая, злая, злая!» Ум в этих женщинах порождает злость, это ум, не выносящий страдания, не желающий смириться с ним. Ум — их наказанье, убийца их чувств, развратитель искренности.

Лица героев Достоевского — всегда умные лица. В его книгах нет шутов гороховых, злодеев без смысла, подлецов без высокого сознания своего падения. Он шут по форме, он одет шутовски, он хихикает и подмигивает, паясничает в жестах и словах, но он всегда крупен. Убийцы, совратители малолетних, скупые рыцари, инфернальные красавицы у Достоевского философы. Они страдают, пьют водку, пляшут с цыганами, падают и возвышаются в плотских удовольствиях, но никогда не перестают думать, понимать то, что они делают. Поэтому ум написан на их лицах — старые они или малые; хозяева или лакеи, князья или купцы, ростовщики, процентщики, держатели касс или проститутки, готовые за копейку ползти по Невскому ганечки.

В фильме же у Фердыщенки красный нос и голова в перьях. Генерал Иволгин какой-то качающийся паяц из пантомимы об алкоголике, рогожинская толпа — сборище ряженых, призванных изобразить разврат, разгул. Лебедева играет Мартинсон, актер характерный, актер внешней школы, школы, рассчитанной на эффект находящегося на поверхности самого себя образа. Тут все гротеск, смещение в одну сторону, сгущение на одной черте. Актер играет шута и подлеца, низость и заискивание. Он с первого появления в кадре обозначает себя, и глаз больше не возвращается к нему: это одно и то же лицо. Тут, как говорят, типические черты играются, социальная принадлежность, параграф в шкале ценностей, а не человек.

Как сам реализм Достоевского склонен к преодолению правдоподобия, фетиша правдоподобия, так и игра в ролях Достоевского требует того же. Тут не обойдешься сходством, костюмом, социальной маской. Тут мало и вживания, умения естественно лить слезы, когда герой плачет, и смеяться, когда ему весело. Тут все к черту летит в иерархическом порядке чувств. Тут вакхическая смесь, кровосмесительное единство, отрицание и согласие в *одном* лице.

Господи, как только не смеются у Достоевского! В смехе все тайное становится явным, обнаруживает себя, выдается. Смех прорывается, взрывает душу в самых неожиданных местах, сбивает с ног благопристойность момента, его классичность.

«Смех — самая верная проба души», — говорил Достоевский. Эту-то пробу он устраивает каждой душе, каждому герою. Смех Мышкина не похож на смех Фердыщенки, смех Фердыщенки на смех Лебедева, смех Настасьи Филипповны на смех Аглаи и т. д. Смех Ипполита — это одно, смех Рогожина — другое, смех генерала Иволгина — третье.

Иногда в смехе обнаруживается безумие, крайность переживания, стыдящаяся слов, иногда — издевка и зависть, иногда неуверенность в собственной серьезности, иногда чистая злоба. Почти все герои подхихикивают сами себе, сопровождают свою речь мелкими «хи-хи-хи», «хе-хе-хе». Но в устах Свидригайлова они звучат зловеще, дьявольски-безнадежно, в устах Лебедева — это некий танец мелкого беса иронии, в устах Петра Верховенского отдают самым смрадным подпольем. Герой недоговаривает, но смех это делает за него. У Достоевского и Мышкин может смеяться по-козлиному, .как-то рассыпчато-тоненько, пародирующе-жалко. Истину как бы все время сопровождает в поэтике Достоевского это созвучание смеха, ирония самой истины, отделяющейся от нее и персонифицирующейся в смехе.

От кривящихся улыбок и полуулыбок Раскольникова и Порфирия эта ирония может возвыситься до сумасшедшего хохота Рогожина, до его вселенского хохота, в котором Ипполит видит пасть природы, готовую его заглотнуть. У одного из героев «Бесов» Липутина улыбка — «уксус с сахаром», она и сладка и ядовита, она — разврат, еще более страшный в смехе.

Наглость смеха, отчаяние смеха, взрыв, страдания в смехе, бессилие гордости, осмеивающей себя, разоблачительное сопровождение при лгущих словах и маскировка правды, не желающей быть простодушной, — все это смех у Достоевского.

Вспомним Порфирия. Вся его партия в романе — это постоянное подсмеивание над Раскольниковым при всей серьезности отношения к нему. Порфирий сострадает Раскольникову, по-своему любит его, но он же и провокатор, долженствующий спровоцировать Раскольникова на признание. Раскольников никак не может уловить, когда Порфирий серьезен, а когда валяет дурака. Он говорит страшные для Раскольникова вещи, подает страшные намеки, но делает это в шутейной форме. И форма-то раздражает больше, чем намек. Ибо в ней заключена насмешка. На что можно спровоцировать гордость? Именно на насмешку, на принижение ее в смехе. Тут-то и заключена слабость Раскольникова, он не чувствует комизма своей идеи, иро-

нии ее: их чувствует Порфирий. Порфирий призван принизить идею в глазах Раскольникова, прозаически развенчать ее, показать ее фарсовость. Это выражено прямо, в словах Порфирия, в обыгрывании им выражений из статьи Раскольникова и из его речей, и в этом неуловимо-убийственном смехе, который превращает гиганта Раскольникова в карлика Раскольникова.

Эту слабость человека XIX века угадал еще Гоголь. «Есть другой вид гордости, — писал он,— гордость ума. Никогда еще не возрастала она до такой силы, как в девятнадцатом веке. Она слышится в самой боязни каждого прослыть дураком. Все вынесет человек века: вынесет названье плута, подлеца; какое хочешь дай ему названье, он снесет его — и только не снесет названье дурака. *Над всем он позволит посмеяться — а только не позволит посмеяться над умом своим...»* (курсив мой. — *И. З.*).

Против этого-то принижения и восстает Раскольников и на этом-то попадается. Это и профессиональный психологический крючок Порфирия, и его особая партия по отношению к главной трагически-высокой партии Раскольникова.

Все это выражено даже в лице Порфирия, в его ухватках, которые понял и передал на экране И. Смоктуновский. «Пухлое, круглое и немного курносое его лицо, — читаем мы в романе, — было цвета больного, темно-желтого, но довольно бодрое и даже насмешливое. Оно было бы даже и добродушное, если бы не мешало *выражение глаз,* с каким-то жидким водянистым блеском, прикрытых почти белыми, моргающими, точно подмигивая кому-то, ресницами. Взгляд этих глаз как-то странно не гармонировал со всею фигурой, имевшею в себе даже что-то бабье, и придавал ей нечто гораздо более серьезное, чем с первого взгляда можно было от нее ожидать».

То же *противоречие* лица, что и у Рогожина!

Круглость, округленность лица, настраивающая на мирный лад, дезориентирующая, расслабляющая, и эти ресницы подмаргивающие, и глаза, в которых нельзя точно рассмотреть, что они думают!

Порфирий — загадка для Раскольникова, магнит, к которому он тянется и от которого отталкивается. Притяжение его в *знании* души Раскольникова, в понимании ее, в чтении в этой душе. Красавец Раскольников, черноглазый и высокий Раскольников, перед по-бабьи круглым Порфирием — романтический герой перед кучей теста. Все белое в этой куче, все смазано, нет определенности, а его черты резки, бросаются в глаза и т. д.

Но даже в этой разнице их физиономий — вызов и насмешка идее бонапартизма.

И.Смоктуновский именно таким играет Порфирия. Заурядным внешне, но умеющим противопоставить силе воли Раскольникова свою волю. Романтизм Раскольникова осекается о камень прозы. Смоктуновский — Порфирий так же, как и у Достоевского, обыденен. Он сонен, домашен, он в халате и туфлях, он ленив в расспросах. И лицо его сонно, лениво-спокойно, миролюбиво-благодушно. Но как проницающ его взгляд! Сколько в нем осторожной силы! И как видит он далеко! И как язвительны сопровождающие его полуулыбки!

Лицо это оживляется постепенно, изнутри. Оно не торопясь вступает в действие, все больше и больше подчиняя себе другое лицо — лицо Раскольникова. Оно уже опасно для Раскольникова, оно настигает его. Лицо Порфирия — тоже зеркало, как и лицо Свидригайлова, но зеркало, в котором несколько фантасмагорическая трагичность последнего *снижается*, опускается до уровня быта, слишком плотской реальности, которая так ненавистна Раскольникову. Ведь он «парит» в облаках. Он в облаке своей «идеи» растворен и как бы не замечает земли. Лицо Порфирия опускает его на землю. Оттого оно так домашне, почти сыто, пухло и т. д. Отсюда и халат Порфирия, и его *допросы на дому*. Тут нет даже зловещей обстановки тюрьмы или полиции, нет таинственности антуража, который окружал, например, Свидригайлова. Лишь в финальном визите Порфирия к Раскольникову, когда он, по существу, «берет» жертву, есть некая мистика явления «свыше».

Зловещий хохот Свидригайлова отличен от насмешек Порфирия. Но в нем есть какое-то «уважение» к *идее* Раскольникова, в нем демонизм этой идеи уважается, что ли. Лицо же Порфирия и его «хи-хи-хи», смешанные с искренним состраданием, нестерпимы для наполеона из Столярного переулка. Ибо в состраданье-то для него заключено еще более горькое посмеяние, в сочувствии — издевательство. Но в сцене, когда Порфирий приходит к Раскольникову на квартиру, он уже не тот Порфирий, что был у себя дома. Порфирий не смеется, не подхихикивает. И он добивает Раскольникова этим снятием *маски*.

Тут игра и тут жизнь. Тут соперничество и схватка идей, выраженная в лицах, их противоборстве и состязании. Сталкиваются и наконец *понимают* друг друга герои, но и идея сталкивается с идеей и озаряет вспышкою *лицо истины*. Или, как говорил

Достоевский, «мимоидущий лик земной и вечная истина соприкасаются вместе».

Если лицо Свидригайлова — застывшее лицо, то лицо Раскольникова меняется в романе. Вначале — ожесточившееся, искривленное злыми улыбками, оно к концу — именно в сцене с Порфирием — делается смягченно-грустным, *сдавшимся.* И уж в самом конце — когда Раскольников встречается с Соней на каторге — его осеняет *свет.* «Вдруг подле него очутилась Соня, — пишет Достоевский.— Она подошла едва слышно и села с ним рядом. Было еще очень рано, утренний холодок еще не смягчился. На ней был ее бедный старый бурнус и зеленый платок. Лицо ее еще носило признаки болезни, побледнело, осунулось. Она приветливо и радостно улыбалась ему, но, по обыкновению робко, *протянула ему свою руку*». Остановимся и обратим внимание на этот жест.

Жест у Достоевского — тоже великий передатчик идеи, ее указчик и сигнализатор. «Я имею жест... противоположный», — говорит в «Идиоте» Мышкин, и мы выделяем его по этому жесту из толпы. Это жест неловкости, жест ребенка во взрослом, нелепая реакция на грубые толчки жизни, жест защиты и просьбы о ней. В фильме Акиры Куросавы Мышкин прижимает к груди кулаки, как дитя, которое еще не научилось владеть руками. Они все время у него прижаты, и жест этот выдает боль, недоумение, немоту любви и протеста.

Жест — это *чувство в движении,* мысль в физическом выявлении. Невысказанное, не способное высказаться (нет слов) — досказывается жестом. Жест Наполеона — сложенные на груди руки — жест «идеи» Раскольникова. Жест Лизаветы, протягивающей вперед левую руку и пытающейся ею защититься от удара топора (как защищаются дети), — «жест противоположный», нераскольниковский.

Тот же смысл имеет жест Сони в финале романа. Протянутая рука — это и просьба, и призыв, и надежда, и мольба о *мире.* «Она всегда протягивала свою руку *робко,* — продолжает Достоевский,— иногда даже не подавала совсем, как бы боялась, что он оттолкнет ее. Он всегда *как бы с отвращением* брал ее руку, всегда точно с досадой встречал ее, иногда упорно молчал во все время ее посещения. Случалось, что она трепетала его и уходила в глубокой скорби. Но теперь их руки не разнимались...»

Как много говорит это *согласие* рук! Как важна для Достоевского эта принятая рука, этот жест воссоединения. Протянутая

рука нашла другую руку, и та не оттолкнула ее (вспомним рассказ Грушеньки в «Братьях Карамазовых» о том, как она тонула, и никто не протянул ей руки). И пусть это жест как будто бы пошлый, тривиальный, литературный (все влюбленные в романах берутся за руки), он не пошл у Достоевского. Ибо разрыв, отчужденье и мука ему предшествовали. Дотянуться друг до друга никак нельзя было, хотя близко стояли, очень близко. Близко и далеко — на расстоянии протянутой руки и над безмерной пропастью, разделяющей их. Нет слов для объяснения того, что произошло, и Достоевский обходится этим жестом. Он — венец вражды, перешедшей в любовь, соединенье двух чужеродных жестов, как бы исчезнувших в этом слиянии и ставших *одним*.

Воплощая свою мысль в слове, Достоевский тем не менее вступает как бы в бессловесный контакт с сознанием читателя. Все заключено в тексте и как бы над ним, все вырывается из слов и вместе с тем парит над словами. Тут текст как бы сигнал подает, чем-то тайным на тайное же намекает, а разгадку оставляет читателю.

«...все уже давно зародилось и лежало в сердце моем, — говорит герой романа «Подросток», — в желании моем лежало, но сердце еще *стыдилось* наяву (здесь и далее курсив мой. — *И. З.*), а ум *не смел* представить что-нибудь подобное сознательно.

А во сне душа *сама все представила и выложила,* что было в сердце, в совершенной точности и в самой полной картине — и *в пророческой форме*». Кажется, что и проза Достоевского — это тот самый «сон», о котором говорит Подросток и в котором душа *сама* все выкладывает «в совершенной точности, в пророческой форме». Тут черты и родовые признаки художественной стихии Достоевского. И пророческая форма — как главное, как определяющее. Ибо что значит выложить все в пророческой форме? Это значит чего-то недосказать и вместе с тем сказать более того, что присутствует в высказанном слове. Пророческая форма — незаконченная, она пророчествует, то есть как бы провозвещает то, что будет, но пока еще не свершилось, пока никому не видно. Ибо и сердце стыдится этого наяву, и ум не смеет. Достоевский же смеет и не стыдится.

Система сигналов наиболее близка образному языку кино. Потому что для слова как такового здесь отпущен жесткий лимит. Здесь изображение главенствует, оттесняя и подавляя текст. В кино глаз — философ, камера — идеолог. Слово Достоевского не может воплотиться в фильме в слове же — ибо

тогда нужно весь текст цитировать, все речи озвучивать, весь хор голосов выносить на экран. Многоголосие Достоевского надо *слышать,* ибо это речь сбивчивая, разговорная, бестолковая по построению, алогичная. Тут возвраты постоянные, толкотня возле одного «словечка», игра с ним, проигрывание всех «вариантов». Тут такие *распри слов,* такие перевертывания и обертывания, что ленты не хватит, звук истощится. «Словечко» Достоевского всегда игриво, оно дается и не дается в руки, подпускает близко и держит на расстоянии. Все время чувствуешь, что ты возле него, но еще не в нем, оно — намек о грядущем слове, которое появится из него. Говоря «слово», я имею в виду и «понятие», так как для Достоевского нет стилистического тренажа, для него игра слов — игра мысли.

Иногда и в *одном слове заключен образ.* Он слабенькой звездочкой проклевывается вначале, потом разрастается и наконец дает вспышку. Тут-то освещаются все *глубины слова.*

Такую функцию исполняет в романе «Преступление и наказание» слово «проба». Сначала оно появляется как утилитарно-деловое обозначение одного поступка, одного частного действия. «Проба» — это проба, которую идет делать Раскольников, готовясь к убийству старухи. Он меряет шаги до ее дома, отсчитывает минуты, которые ему понадобятся, чтоб дойти, войти во двор, подняться по лестнице. Он репетирует покушение, которое, быть может, и не состоится. Именно поэтому его действия — проба, попытка, мысленное — и уже физическое (без финала) — проигрывание поступка, но еще не поступок. Но уже здесь, на этом этапе, подсобно-деловое словечко «проба» начинает отходить от своей конкретности. Оно уже не связывается только с убийством старухи, оно — сигнал о некой идейной «пробе» — пробе теории, которую должен произвести топор. Это уже репетиция самой идеи, которая не сосредоточивается на *одном* преступлении. Тут проба на *право убивать.*

Позже это словечко перекинется в сны Раскольникова, в муки его совести, в его диалоги с собой, с Порфирием, Разумихиным, Свидригайловым. Достоевский (а с ним и его герой) рассмотрит «пробу» со всех точек зрения. Он как бы проверит ее на действующих лицах, а заодно и их проверит ею. Все будут кружиться вокруг этой «пробы», выставлять свои резоны, свои оправдания, свои «про» и «контра». Лужин станет что-то говорить о том, что «ради цели» можно пойти на многое. Свидригайлов решит еще раз попробовать себя в разврате, в падении.

Он сделает предложение шестнадцатилетней, будет сажать ее на колени к себе, дрожа от ее невинного дрожания и возжигаясь им. И Порфирий станет откладывать арест Раскольникова, все «пробуя» и «пробуя» того на способность сознаться.

Мелькнувшее в начале романа слово дорастет наконец до философского символа. И весь роман представится с его высоты огромной *пробой* человека на добро и на зло.

Словечко «проба» все время контактирует в тексте со словом «идея». Они, как Фауст и Мефистофель у Гёте, неразлучны. И отношения их напоминают отношения Фауста и черта. Как черт подсвистывает Фаусту и его высоким порывам, так и «проба» посмеивается вблизи «идеи». Она строит ей рожи, грубо говоря. Ибо, пройдя через «пробу» (именно в том виде, как это происходит в романе Достоевского), идея уже делается иною. Ее уже не отмоешь, не отбелишь, как того черного кобеля, не вознесешь обратно на теоретическую высоту. «Проба» здесь, говоря словами Гете, — это *«пародия опыта на идею»* и *трагедия опыта,* ибо опыт-то — жизнь человеческая.

В этом самостоятельном существовании слова-понятия у Достоевского есть своя интрига, свои кризисные моменты и даже свое время. Ибо какой-то срок должен пройти, прежде чем изменится лик слова, прежде чем развернет его к нам Достоевский невидимой ранее стороной. Тут, повторяю, игра слов, но не та легкая игра, в которой изощряется остроумие, а игра первично-смысловая, сущностная.

Способен ли передать ее кинематограф? Может ли он выдержать нагрузку текста Достоевского, если он должен «резать» этот текст? Нет, конечно. Так как, кроме времени, Достоевскому необходимо еще *пространство текста.* Ему разогнаться надо, разогреться в писании (и мышлении), чтоб самому *вдруг* увидеть «вопрос», остановиться на нем, вернуться, оглядеть все сначала и ринуться дальше. Ему «рыться» (это его выражение) нужно и перерываться в слове, чтобы извергнуть из того хотя бы отчасти содержащийся в нем смысл. Несть числа *пробам,* которые проходит *принципиальное слово* у Достоевского.

Кинематограф может лишь косвенно воспользоваться этим его методом. Беря уроки у Достоевского, он словесное может *вернуть* в бессловесное, в тот начально-образный свой исток, в котором зарождается оно еще до оформления в слове. Форма кино, кроме того, что она пророческая, «странная и невозможная форма», тайное должна обратить в явное, невидимое сделать

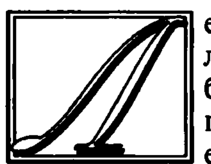
видимым. Причем в буквальном смысле этого слова. Вот что Достоевский говорил о музыке: «По-моему, это *тот же язык,* но высказывающий то, что сознание *еще не одолело* (не рассудочность, а все сознание)...»

То же можно сказать и о языке кино. Он не похож ни на язык литературы, ни на язык музыки. Но в своих формах он стремится достичь того же. То, что «не видит» слово и «не слышит» звук, может увидеть камера. Она может воспользоваться звуком и словом, но ей, как и памяти, дано мыслить картинами. На это зрение камеры, на ее способность связывать картины, компоновать их, развивать холерически их внутренний сюжет и рассчитано все в кинематографе.

Достоевский дает ему в этом трудном деле *пример монтажа.*

1971

ГЕНИЙ ИЗЛИШКА



ев Толстой сказал как-то, что у Лескова «излишек таланта». Конечно, излишка таланта не бывает, но Толстой имел в виду неукротимость поэтической стихии Лескова. Лесков не признает литературного «устава», классическая форма стесняет его и не дает развернуться. Его вакхическое «талантствование» — будь то язык, выбор стиля, жанра, наконец, само словотворчество, не знает границ. И если Толстой прав (гений равновесия, он имел основания для такой оценки), то стоит признать, что в лесковской необузданности повинен не он один, а страна, которая его породила. Ибо Россия и по сию пору остается страной «излишка», страной без формы. Раз установившийся порядок ей претит. Окончательность, завершенность, понятие нормы, — не для нее.

Отзываясь о Лескове, Толстой добавил: «писатель будущего». Поскольку сегодняшнее настоящее и есть то самое «будущее», это определение относится и к нам. Именно сию минуту мы нуждаемся в Лескове более, чем когда-либо. Поясню свою мысль. В 1872 году в журнале «Русский вестник» были опубликованы два романа: роман Достоевского «Бесы» (№ 11, 12) и «хроника» Лескова «Соборяне» (№ 4–7). Поразительное совпадение! Достоевский, спускающийся в бездну греха, бездну зла, и Лесков, погружающийся в глубины добра, печатаются по соседству, в один год и на страницах одного и того же издания.

Русская литература не может удержаться на одном крыле — крыле отрицания, ей нужен полет на обоих крыльях. Только они могут поднять птицу в воздух, только их «тихая тяга» (слова Лескова) способна удержать ее в небе. Стоящие рядом Достоевский и Лесков «выравнивают» ее полет, ее духовную гравитацию.

В «Бесах» — Россия нигилистическая, бредящая поджогами и убийствами, в «Соборянах» — почти что святая, чья святость,

впрочем, смикширована юмором, не дающим высокому встать на ходули, сделаться ходячей идеей.

В глубины зла мы, пожалуй, погрузились с головой, что же касается глубин добра, то они успешно оплёваны и завалены мусором. И уставшее от нигилизма общество, кажется, готово вернуться к «старым ценностям». Ему обрыдли гении отрицания, подмороженные умники, делающие бизнес на апокалипсисе творцы. Оно жаждет чистоты, нежности и детского простодушия. Оно хотело бы смотреть в глаза жизни и смерти, как большой ребенок Ахилла из «Соборян».

Ни у одного русского писателя нет такого количества вдохновляющих типов, как у Лескова. И вылеплены они не из алебастра или белейшего гипса, (и уж тем более не из каррарского мрамора), а из русской глины, взятой то с обочины дороги, то из ближайшего оврага.

Где сегодня этот прекрасный тип, есть ли он? Или навсегда отнесен к преданьям старины, к сказке русской жизни, которая никогда не была сказкой, а была — наряду со сказкой — и «смехом и горем».

Есть у Лескова рассказ «Бесстыдник». События, в нем описанные, относятся к временам Крымской войны. В застолье встречаются два участника этой кампании — боевой офицер, и тыловая крыса, человек в провиантской форме. Снабженец режется в карты, пожирает семгу, не замечая грозных взглядов, которые бросает на него герой Севастополя. Наконец, не выдержав, герой во всеуслышание начинает обличать проворовавшееся интендантство. И в ответ слышит такую тираду: «Мы, русские, как кошки: куда нас ни брось — везде мордой в грязь не ударимся, а прямо на лапки станем, где что уместно, так себя и покажем: умирать — так умирать, а красть — так красть. Вас поставили к тому, чтобы сражаться, и вы это исполняли в лучшем виде — вы сражались и умирали героями и на всю Европу отличились, а мы были при таком деле, где можно было красть, и мы тоже отличились и так крали, что тоже далеко известны. А если б вышло, например, такое повеление, чтобы всех нас переставить одного на место другого, нас, например, в траншеи, а вас к поставкам, то мы бы, воры, сражались и умирали, а вы бы... крали...»

И боевые товарищи героя, ходившие с ним в штыковые атаки, в один голос кричат: «Пра-пра-пра-вда!» И сам он спустя некоторое время признается себе, что «бесстыдник», «пожалуй, был и прав».

Так разворачивается **со всех сторон** у Лескова русский человек. Он и Левша, и очарованный странник, и «несмертельный Голован», «проживший жизнь в любви совершенной», и Селиван из «Пугала», и Туберозов из «Соборян» (не знаю персонажа в русской литературе, который был бы выше этого протопопа), и убивец-нигилист из романа «На ножах», и темный мужик из рассказа «Железная воля», который лучше на каторгу отправится, но не станет, как немец, трудиться «по расписанию».

И все же свет пробивает у Лескова пласты русской слежавшейся темноты. Даже в переполненном негодяями романе «На ножах» есть трогательные лесковские «святые» — старики Форовы и отец Евангел. Имя последнего говорит само за себя. Лесков сердцем знает, что если не укажешь человеку на лучшее в нем, на незамутненное, непорочное — то только поможешь бесу подтолкнуть его к могильной яме.

«Воодушевить угнетенного человека, — писал он, — значит, спасти его, а это значит более, чем выиграть самое кровопролитное дело. Это стоит того, чтобы родиться, жить, глядя на «смысла поруганье», и умереть с отрадою, **имея впереди** себя **праведника»**, который умер «за люди», оживив изветшавшую лицемерную мораль бодрым примером своего высокого человеколюбия».

А теперь о «бесах». За восемь лет до публикации романа Достоевского Лесков напечатал в «Библиотеке для чтения» повествование «Некуда», где изобразил героев-революционеров как слуг сатаны, для которых цвет крови есть цвет их знамени. Он выхватил из их среды и бескорыстных романтиков, но те лишь оттенили расчет и бесчувственное злодейство революционной массы. И уже в следующем романе «На ножах», печатавшемся уже одновременно с первыми главами «Бесов», убийцы-теоретики и убийцы-исполнители заняли соответствующее им в русской жизни место. В нарастающем делении революционных клеток Лесков прозрел печальную участь своей страны.

Прошло пятнадцать лет, и в сырой полдень 1 марта 1881 года, недалеко от того места, где Лесков гулял с сыном, раздались два взрыва. Взяв извозчика, Лесковы поскакали к Екатерининскому каналу. Там стояла толпа и ее напор едва сдерживало жидкое оцепление. Сын Лескова как учащийся кадетского корпуса, был в военной форме. По его просьбе их пропустили за строй солдат.

«Глазам нашим, — пишет Андрей Лесков, — предстало грязноватое месиво, подтаявший, затоптанный, местами зловеще розоватый снег, обломки и мелкая щепа от разбитой кареты,

клочья военной и вольной одежды, обуви, осколки стекла, обнаженная и разрытая булыжная мостовая, густые, кровавые пятна на ней».

Трагическая пьеса с кровавым исходом, о которой предупреждал автор «Некуда», была разыграна чуть ли не у него на глазах. Он стал единственным из русских писателей свидетелем ее душераздирающего финала.

После этого Лесков долго не мог писать. И когда редактор «Исторического вестника» обратился к нему с просьбой откликнуться на это событие, он ответил: «Два дня писал и все разорвал. Статьи написать не могу, и на меня не рассчитывайте... В таком хаосе нечего пытаться говорить правду... Я ничего писать не могу».

Лесков не написал письма государю, как это сделал Толстой, прося простить злодеев. Он замкнулся. Он понял, что кровь потечет теперь по России как река. Он сознавал, что взрывы будут повторяться, и террор одних вызовет террор других. А террор первых, в свою очередь, сделается еще свирепее, еще страшнее. Он еще в «Некуда» разглядел уголовную природу революционности, ее иждивенство и атеизм, а также мировые претензии, ведущие счет жертв на миллионы: «Залить кровью Россию... Пять миллионов вырезать, зато пятьдесят и будут счастливы». Это — цитата из «Некуда». Россия, пишет он там же, будет «проклинать этих красиных», провидчески угадывая фамилию одного из большевиков — Красина.

Но слово, к несчастью, не способно предотвратить того, что должно случиться в истории.

Злободневно ли все это в наши дни? Нигилизм возникает тогда, когда одна эпоха (и ее идеи) исчерпаны, а новая еще не вступила в права или не нашла лица. Революционеры и отрицатели являются в такие моменты как спасение, как восполнение пустоты, как герои разрыва с «проклятым» прошлым.

Мы сейчас, как Лесков над местом убийства Александра II, стоим над обломками еще агонизирующей эпохи и не знаем, как в хаосе нового найти путеводную нить.

На этом распутье не забудем гения русского излишка.

Когда я думаю о нем, я вспоминаю речку Гостомлю в Орловской губернии, сухое лето 1994 года и бурьян на поляне, где стоял когда-то хутор Панин и где родился Лесков.

Над речкой склоняются ветлы, она сделалась мелкой, но все еще чиста, как лесковский язык, взявший свое начало не-

сомненно отсюда — от этих покатых полей, от которых тянет медовый дух, от низкого неба над ними, глядящегося в треснувшее зеркальце речки.

«Боже мой! — писал в 1872 году после путешествия по Валааму Лесков. — Боже мой! Что мы за необыкновенный народ! И кто, какой чужеземец может нас знать и понимать и отводить нам место и значение? Куда стремишься, куда плывешь ты, о, святая родина, на своем утлом корабле со своими пьяными матросами? Как варит твой желудок эту смесь гороха с капустой, богомолья с пьянством, спиритских бредней с мечтательным безверием, невежества с самомнением? ...О, крепись, моя родина! Крепись — ты необходима: кроме тебя этим всяк поперхнется».

2001

РУССКАЯ ЗВЕЗДА

Заметки о двух романах Булгакова

> Ты долго ль будешь за туманом
> Скрываться, Русская звезда;
> Или оптическим обманом
> Ты обличишься навсегда?
>
> *Федор Тютчев*

ЧЕРНЫЙ СНЕГ

1



ы начали читать Булгакова с конца. Роман «Мастер и Маргарита», открытый, как новый материк, был открыт с восторгом. Он надвинулся на все, что написал Булгаков, как тень горы на закате надвигается на землю, глуша краски, меняя черты, сглаживая ландшафт. В тени все меркнет, стушевывается, сама земля как бы делается подножием горы, ее пьедесталом. А гора кажется еще выше, еще недоступней.

Время сыграло с нами шутку. Подшутил над нами и сам автор. Он, конечно, не хотел этого. Но он писал веселый роман. Он хотел, смеясь, распрощаться со своим прошлым.

И, может быть, с жизнью.

Тут не обошлось без игры света, любимой игры Булгакова. Тут вообще не обошлось без игры. Роман о мастере — помимо взрывчатой стихии критики — поразил всех формой. Форма заворожила, форма и отвлекла. Евангельский сюжет с Иешуа спутал все карты. Какая-то завеса повисла между ничтожной реальностью, дающей, кажется, пищу для анекдота, и величественным инобытием, куда ведет косо упирающийся в небо лунный луч.

«Белая гвардия» — роман невеселый. Его действие происходит на русской земле в декабре 1918-го и январе 1919 года. На финальные страницы романа дышит оттаивающим дыханием весна 1919-го.

Между этими романами — мост почти в двадцать лет. Но сейчас, перечитывая их один за другим, понимаешь, что-то порвалось и провисло, как провисают над водой разбитые фермы моста.

Читая два эти романа, видишь, как изменился Булгаков и как изменился мир вокруг него. Утраты последнего романа Булгакова по сравнению с его первым романом — это утраты жизни, а не стиля. Это утраты не литературные.

Что наследует роман о мастере и Маргарите у романа «Белая гвардия»? Вопрос о свете и покое. Тему дома. Связь частного лица и истории. И связь неба и земли.

Небо в «Белой гвардии» — отгадчик и угадчик земных событий. Небу ясен их смысл и их фактическое продолжение. Попавший в рай вахмистр Жилин, сослуживец Турбина-старшего по Белградскому полку, видит там бараки, приготовленные для красных, погибших под Перекопом. Идет 1918 год, а Жилину уже известны события 1920-го.

Это напоминает пролог «Фауста» Гёте — «Пролог на небесах», где разыгрывается в проекте еще не сыгранная драма Фауста и предсказывается ее конец. «Фауст» есть в «Белой гвардии» (ноты «Фауста» лежат на рояле в доме Турбиных). «Фауст» поминается в «Театральном романе». Эпиграфом из «Фауста» открывается «Мастер и Маргарита». Этот эпиграф как бы намекает на вечный сюжет, он же дает намек на происхождение этого сюжета от литературы.

Но в первом романе Булгакова то, что происходит на земле, — в отличие от традиции, навеянной строками Гёте, — имеет прочную привязку к русской почве и русской истории. И, может быть, поэтому его выход на уровень вечности более прочен.

«Белая гвардия» начинается с противостояния двух звезд: «звезды пастушеской — вечерней Венеры» и «красного, дрожащего Марса». Марс — звезда войны, Венера — звезда любви. Она беззащитна перед алчностью Марса. В конце романа Марс делается «пятиконечным», как звезда на шинели у часового, стоящего на посту у бронепоезда «Пролетарий». И, как бы подчиняясь ему, заиграет в небе «красноватая Венера». «Она была маленькая, — добавляет Булгаков, — и тоже пятиконечная».

Игра звезд на небе поворачивает к победе красных. Недаром часовой, когда ему совсем становится невмоготу от холода, поднимает свои голубые глаза к небу и видит: все небо усеяно пятиконечными марсами.

«Мы увидим небо в алмазах», — говорит Соня в чеховском «Дяде Ване». «Вы увидите небо в пятиконечных звездах», — отвечает ей Булгаков.

Русская литература присутствует в романе как полноправный герой. Она сопричастна роду Турбиных, она вспоила и вскормила его. Турбины выросли на русской литературе.

Вырос на ней и Булгаков.

То и дело в «Белой гвардии» всплывают имена Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого. Мелькают их герои — капитанская дочка, Лиза из «Пиковой дамы», Тарас Бульба, ведьма-панночка (Явдоха), Наташа Ростова. В сны Турбиных врываются бесы из романа Достоевского, лермонтовский Демон.

Тут и игра, и спор, и наследование, и разрыв, и кровное родство, и попреки. Как сыновья восстают на отцов, так восстает и Булгаков на своих прародителей. То спор жизни с литературой, а не литературы с литературой. Русская литература не могла предвидеть всего, но кое-что она предвидела.

Булгаков открывает «Белую гвардию» эпиграфом из Пушкина. «Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение небо смешалось с снежным морем. Все исчезло.

— Ну, барин, — закричал ямщик, — беда: буран!»

«Барин» и «ямщик», «беда» и «буран». Тут каждое слово имеет смысл.

«Мужик», «ямщик», предупреждает барина о беде. Эта беда касается их обоих. Они вместе попали в буран. И им вместе выбираться из него. С другой стороны, эта беда для барина. Потому что в «снежном море» им встретится Пугачев. Ямщика он не тронет, а барина, может быть, не помилует. Потому что «буран» это не только явление природы. Это мужицкая революция.

Именно оттого небо мешается с землею. Именно оттого зловеще воет ветер. И для Турбиных, как и для русского дворянства, все исчезнет.

Метель — пишет о «беде» Пушкин. «Метелью», «вьюгой» называл события революции Александр Блок. Его современник Булгаков склонен отнести их также к возмущению стихии.

Пугачевский — мужицкий — счет мужика к барину не был оплачен при Пугачеве. Не был оплачен он и при Пушкине. И при Толстом, и при Достоевском. Настало время платить по нему. В «Белой гвардии» в год, как пишет Булгаков, «по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй», он должен быть полностью покрыт.

Грех рабовладения должен быть искуплен, и ничем иным, как кровью. Когда Алексей Турбин, только что похоронивший мать, спрашивает у священника церкви, где совершалось отпевание, что их ждет в будущем, тот открывает книгу и читает: «Третий ангел вылил чашу свою в реки и источники вод; и сделалась кровь».

Это строки из Апокалипсиса. Эпиграф, следующий за эпиграфом из «Капитанской дочки», взят оттуда же: «И судимы были мертвые... сообразно с делами своими...»

Булгаков и в конце романа цитирует Апокалипсис. Превращение креста в руках Святого Владимира на Владимирской горке в меч тоже образ из Откровения Иоанна Богослова. Сияющий меч исходит из уст того, кто пришел вершить Страшный суд.

Старик-лирник на площади Города поет песню о Страшном суде. Елена Турбина читает рассказ Бунина «Господин из Сан-Франциско», который предваряют строки из Апокалипсиса: «Горе тебе, Вавилон, город крепкий!»

Слишком много намеков, чтоб мы могли считать их только намеками. То, что совершается в «год по Рождестве Христовом 1918» в «Белой гвардии», имеет отношение не только к России. Это и русский «буран», и «буран» в мировом масштабе.

2

Белый снег в «Белой гвардии» залит кровью. Кровью окрашивается белая рубашка Алексея Турбина, белая известка дома, возле которого убивают Най-Турса, само солнце над Городом. Войска входят в Город, льется кровь, войска выходят из Города — льется кровь.

Запекаясь на снегу, она делается черной, «Черный снег» — так назван роман, который пишет в «Театральном романе» писатель Максудов. События в «Черном снеге» зашифрованы, но герою романа, как и Алексею Турбину, двадцать восемь лет, и так же звучит в «Черном снеге» гармошка, и под мостом убивают кого-то.

Место действия «Белой гвардии» — Город. Это и исторический Киев с Крещатиком, Владимирской горкой, Днепром под берегом, и вместе с тем «город крепкий», Вавилон, который, как и его библейский предшественник, должен погибнуть.

Все иссякло и истратилось в нем. И вера, и честь, и семейные связи. Последние еще сохранились, но они рвутся. На наших глазах распадается семья — умирает мать Турбиных, убегает с

немцами Тальберг, муж Елены, уходят и возвращаются в дом братья. Но и им суждено уйти — одного ждет Юлия Рейсс на улице Мало-Провальной, другого — сестра Най-Турса на той же улице.

Семья еще собирается в доме, соединяется под уютным светом абажура, ища спасения от вторжения в дом разрушающих сил. Она держится на любви, на усилиях Елены удержать семью, сохранить ее.

Но тень конца уже нависла над Турбиными. Нависла она и над Россией.

В Городе, по мысли Булгакова, заканчивает свое существование тысячелетняя история государства Российского. Та история, которая началась актом крещения Руси, состоявшегося именно здесь, под высоким берегом Днепра. Как память об этом событии возвышается на Владимирской горке «громаднейший» Владимир с крестом в руке. Эта фигура видна со всех точек Города, она видна и за днепровскими далями, и даже там, где скрылась во мгле неизвестности враждебная Городу Москва.

Каждый раз герои «Белой гвардии» видят сияющее золото креста днем или электрическое сияние вокруг него в темной ночи. Видение это как бы связывает их с историей своего Отечества, напоминает о личной близости каждого из них с прошлым.

Крест на Владимирской горке «царит» над событиями, и он участвует в них. Именно поэтому целится в него в конце романа «широченное дуло» пушки с платформы бронепоезда «Пролетарий».

Город в первом романе Булгакова и Москва в «Мастере и Маргарите» отстоят друг от друга во времени и пространстве. Но они связаны более, чем можно предположить. Если то, что переживают герои «Белой гвардии», Страшный суд, а Город в некотором роде обреченный на разрушение Вавилон, то Москва в последнем романе Булгакова — это Новый Иерусалим, который должен взрасти на останках Вавилона. «Се творю все новое», — сказано в том же Апокалипсисе.

Собственно говоря, чтобы проверить, насколько это удалось, и отправляется в Москву Воланд. Он прибывает туда как ревизор и как наблюдатель. А отчасти и судья. Функции судьи передоверены бесу? Это метафора мастера. Бес — его сатирическое око в Новом Иерусалиме. Бес ни одного шага не сделает без соизволения мастера.

События «Мастера и Маргариты» — следующий акт драмы, начало которой Булгаков изобразил в своем первом романе. Между этими двумя книгами пролег путь Булгакова. «Белую гвардию» он переделал в «Дни Турбиных», и пьеса эта с успехом шла на сцене, но идея ее была уже другой. Булгаков написал «Дьяволиаду» и «Роковые яйца», тем самым подготовив своего читателя к фантастике «Мастера и Маргариты» и к поэтике мщения.

Недвусмысленная реплика Воланда, обращенная в зал театра варьете: ну, а что люди, стали ли они лучше? — имеет прямое касательство к тому, за что кровью было заплачено в «Белой гвардии» и за что заплатил сам Булгаков как писатель и человек.

3

В «Белой гвардии», помимо описанных жертв и смертей, есть указание на новые жертвы и смерти. Перечисляя прибывших вместе с ним в «рай», вахмистр Жилин говорит Алексею Турбину: тут еще «юнкерок в нашем строю... вахмистр покосился на Турбина и потупился... как будто хотел что-то скрыть от доктора». Юнкерок этот и есть брат Турбина Николка. И Елена видит Николку во сне с кровью на шее.

На небе уже все предрешено, а герои еще живут. Хотя в самом начале романа Булгаков предупреждает нас: «Упадут стены, улетит встревоженный сокол с белой рукавицы, потухнет огонь в бронзовой лампе, а Капитанскую Дочку сожгут в печи. Мать сказала детям:

— Живите.

А им придется мучиться и умирать».

Но пока дом стоит, и о него разбиваются волны ненависти, гуляющие по Городу. «Покой» за кремовыми шторами нестоек, он уже не покой, а «осколки покоя», но каждый из семьи старается их собрать, склеить, искусственно — и хотя бы на время — воссоединить в целое.

В «Мастере и Маргарите» дома нет. Есть квартиры: мастера, Маргариты, Степы Лиходеева, есть больница, какие-то временные жилища, пристанища, где обитают случайные жители, временные гости. Дом № 302-бис по Садовому кольцу — это коробка с пустыми лестницами, необжитыми коридорами и такими же комнатами. Появляется ордер — появляется жилец. Вы-

писывают новый ордер — въезжает новый жилец. Ни Аннушка, ни Никанор Иванович Босой — комендант дома — не хозяева в нем, не коренные москвичи. Их ветром надуло в этот дом — ветром и выдует. Они могут вылететь из него даже в форточку, как вылетает из кабинета Римского несчастный Варенуха.

Если «Белая гвардия», согласно традиции русского романа, семейный роман, то «Мастер и Маргарита» — роман бессемейный. Его герои — любовники. Составится ли из этого союза семья? Будут ли у них дети?

Бездетен и Иван Бездомный (не зря бездомный), и обитатель готического особняка — «пожилой и солидный человек с бородой, в пенсне и с чуть поросячьими чертами лица».

Трагедия, начавшаяся в семье Турбиных, — трагедия разрушения семьи — уже как бы не трагедия в последнем романе Булгакова. То, что держит на земле Турбиных, — книги на полках, старая мебель, которая стоит на тех же местах, где она стояла при отце и матери, — все исчезло в «Мастере и Маргарите». Мастер никак не может вспомнить, что с ним было. Он не помнит, откуда он и кто он. Теряет память и Иван Бездомный. Маргарита порывает с прошлым без всякого сожаления. Тут нет тоски по прошлому, жалости к прошлому и упования на прошлое. Оно уже далеко, оно — в тех снах, которые уже не возвратятся.

Герои «Мастера и Маргариты» скорей пытаются заглянуть в будущее, но будущее это — продукт таланта и воображения мастера. Будущее ирреально, прошлого нет, настоящее представляется им прожитым до конца.

Мастер и Маргарита с помощью игры фантазии пробуют преодолеть реальность и защититься от нее, герои «Белой гвардии» еще имеют под собой качающуюся почву. Эта почва традиции, почва культуры и почва исторической вины перед народом.

4

Многие годы Город стоял, пишет Булгаков, и не знал, кто его кормит. Кто рассеян в полях за его окраинами. Ему не было дела до своего кормильца. Лучшие люди из дворянства, однако, сознавали это. Тысячелетняя история накопила и тысячелетние обиды. Грех рабовладения, грех поедания дармового хлеба и есть та вина, за которую должен быть наказан Город.

По совпадению многие события «Белой гвардии» совершаются 14 декабря. 14 декабря 1825 года пролилась кровь дворянства и кровь народа: пушки Николая Первого не разбирали, в

кого стреляли. На Сенатской площади смешались тогда мужицкая и дворянская кровь. Солдаты вышли на площадь и встали под ружье, ожидая своей участи. Они подчинились приказу офицеров.

Дворян послали на виселицу и в Сибирь, а народ продолжал петь песни про Стеньку Разина и Емельку Пугачева, веря, что красный петух надежней дворянского заговора.

Непонимание между дворянством и народом и недоверие народа к дворянству повисло над всем девятнадцатым веком, несмотря на незримые слезы русской литературы, подвижничество отдельных мучеников, на нарастающее чувство вины со стороны «барина».

Мужик все равно не верил ему.

«Кончились всякие знамения и наступили события», — пишет Булгаков. Началось сведение счетов. Турбины, сопротивляясь судьбе, хватаются за минуты единства, минуты красивые и возвышенные в русской истории, когда противоречие между мужиком и барином покрывалось бедой, — но та беда шла не от них самих, не от их отношений, а извне. Так было, например, в 1812 году под Бородином.

Алексей Турбин, очутившись в своей старой гимназии, смотрит на картину, где перед русскими полками скачет на коне император Александр Первый, и спрашивает себя: неужели это было? Неужели это нельзя вернуть? Мысль Турбина, как и автора романа, все еще кружит вокруг иллюзии единства.

Но стоит ему выйти на улицу, как иллюзия эта разрушается. Видя, как проносят мимо него гробы с убитыми офицерами («мужики с петлюровцами... порезали в Попелюхе»), Турбин слышит за спиной голос: «Так им и треба». Мальчишка-газетчик, которого он тычет газетным листом в физиономию за то, что тот выкрикивает дурные новости, отвечает ему взглядом, полным «лютейшей ненависти». Ненависть «сочится» из глаз дворника Нерона, когда он хватает Николку Турбина, пробегающего по двору, и озверело кричит: «Юнкерей держи!» Николка ничего плохого ему не сделал. Просто один — барин, а другой — мужик.

«Дрожь ненависти при слове «офицерня» — вот что чувствуют и неизвестный в толпе, и мальчишка-газетчик, и дворник Нерон.

Сцена с Нероном (Нероном за жестокость окрестил его тут же Николка) заканчивается победой Николки. Он выхватыва-

ет кольт Най-Турса и повергает Нерона на землю. Тот ползает перед ним на коленях и просит пощадить его: «А, Ваше благородие. Ваше...»

Но сам бы он Николку не пощадил.

Если во времена Пугачева герой-мужик мог отпустить героя-барина, помиловать за его доброту по отношению к нему, мужику, то теперь это невозможно. Те времена канули.

«Что защищать?» — спрашивает себя в пустых залах гимназии Алексей Турбин. И сам отвечает себе вопросом: «Пустоту?»

Ничто не выручит теперь — ни история, ни 1812 год, ни литература. В тех же залах гимназии, где расквартирован Мортирный дивизион, собранный с миру по нитке, чтоб защитить Город от Петлюры, юнкера топят печки журналами. На дворе мороз, и надо согреться. В огонь летят как левые «Отечественные записки», так и правая «Библиотека для чтения». Правое и левое теперь не имеют различия. То, чем жил русский девятнадцатый век, на что он уповал в своей «идейной борьбе», стало материалом для топки. Теперь все решают штык, дубина и «корявый мужичонков гнев», который со всех сторон катится к Городу.

Мужик ждал от войны победы — победы не было. Мужик ждал от конца войны свободы и земли — свободу и землю он не получил. Мужик ждал, что барин сам отдаст землю, а барин привел в Город сначала гетмана, а затем немцев. «Да-с, смерть не замедлила, — пишет Булгаков. — Она пошла по осенним, а потом по зимним украинским дорогам вместе с сухим веющим снегом. Стала постукивать в перелесках пулеметами. Самое ее не было видно, но, явственно видный, предшествовал ей некий корявый мужичонков гнев. Он бежал по метели и холоду, в дырявых лаптишках, с сеном в непокрытой свалявшейся голове, и выл. В руках он нес великую дубину, без которой не обходится никакое начинание на Руси».

«Дубина» эта не без иронии позаимствована из «Войны и мира» Толстого. Там она гвоздила по головам французов. И Толстой восхищался ею. Здесь она бьет по своим, по русским. Трещит уже не французская, а русская голова.

Дубина у Толстого выступает как символ народной войны. Здесь о войне уже не скажешь, что она народная. Потому что и по ту и по другую сторону стоят русские. Есть на одной стороне и тальберги, и гетман, и всякая остальная сволочь, но есть и Турбины.

5

Семья Турбиных — семья чести. Турбины — потомки Гринева и других российских интеллигентов-дворян, которым ни Запад не нужен, ни личное спасение и покой, а спасение и покой России. Они не щепки из леса, а сам лес, и — вместе с народом — один народ.

И в этом смысле «беда», которая постигает их, не только беда барина, но и беда мужика.

Потому что вместе с теми, у кого «волчьи зубы и кто, скаля их, бормочет про мужиков: «Так им и надо! Так и надо; мало еще. Я бы их еще не так. Вот будут помнить они революцию. Выучат их немцы...» — и с кем спорит Алексей Турбин, — гибнут лучшие, гибнут достойные.

Такие, например, как Най-Турс. Най-Турс является во сне Турбину-старшему в образе рыцаря, овеянного голубым светом. «Он был в странной форме: на голове светозарный шлем, а тело в кольчуге, и опирался он на меч, длинный, каких уже нет ни в одной армии со времен крестовых походов. Райское сияние ходило за Наем облаком.

— Вы в раю, полковник? — спросил Турбин, чувствуя сладостный трепет, который никогда не испытывает человек наяву.

— В раю, — ответил Най-Турс голосом чистым и совершенно прозрачным, как ручей в городских лесах.

— Как странно, как странно, — заговорил Турбин, — я думал, что рай это так... мечтание человеческое. И какая странная форма. Вы, позвольте узнать, полковник, остаетесь и в раю офицером?

— Они в бригаде крестоносцев теперича, господин доктор, — ответил вахмистр Жилин».

Сам Жилин кажется Турбину «огромным витязем», а «кольчуга его распространяла свет».

Из «рая» доносится не только сияние, вызывающее слезы у Турбина, но и слышится смех. Най-Турс, как Дон Кихот на Росинанте, появляется в «раю» верхом... на Тушинском Воре. Но его глаза, как и глаза героя Сервантеса, «чисты, безвинны, освещены изнутри».

«Рай» у Булгакова шаржирован. Но все-таки он рай, ибо от вида его «теплеет сердце» и к его обитателям «хочется протянуть руки».

Потому, может быть, Най-Турс и Дон Кихот, и истинный рыцарь. На земле он, по крайней мере, совершает рыцарские поступки! Он один остается прикрывать улицу, распуская по домам мальчишек-юнкеров, ибо им не за что умирать. Пуля попадает ему в грудь, и из груди Най-Турса, клокочущей от выталкиваемой крови, вырываются последние слова, которые он выговаривает склонившемуся над ним Николке: «Унтег-цег (Най-Турс не выговаривает «р»), бггосьте гегойствовать, к чег-тям, я умигаю... Мало-Пговальная...»

Най-Турс произносит название улицы, на которой живет его мать. Он хочет, чтоб его похоронили по христианскому обычаю. Он хочет, вместе с тем, соединить Николку со своею семьею. Най-Турс, умирая, бросает младшему Турбину нить любви — именно она приведет его по указанному адресу и именно там он встретит ту, которую полюбит. Это будет сестра Най-Турса.

Николка тоже рыцарь, но юный, семнадцати с половиной лет. Он рыцарски бросается на помощь Най-Турсу, он рыцарски любит, он рыцарски относится к брату и сестре.

В Николке, если он не погибнет, может продлиться род Турбиных. И род Най-Турсов.

Най-Турс у Булгакова — честь и романтизм дворянской интеллигенции; Тальберг, муж Елены, — пародия на Германна из «Пиковой дамы» Пушкина. Повесть эта тоже упоминается в «Белой гвардии». Тальберг игрок, как и Германн, но игрок опереточный. Недаром он называет события в Городе «опереткой». В нем нет демонизма Германна и расплаты за игру. Тальберг — офицер Генерального штаба, то есть человек, принадлежащий к цвету офицерства. Но, на самом деле, он — «чертова кукла» и «бесструнная балалайка», как называет его Алексей Турбин. Он трус, он даже не говорит Елене, что уезжает навсегда. Только потом она узнает, что Тальберг удрал с немцами и не вернется.

В романе есть еще один «пушкинский» персонаж. Это прапорщик Шполянский. «Михаил Семенович был черный и бритый, с бархатными баками, чрезвычайно похожий на Евгения Онегина». Но бархатные баки — единственное, что сближает его с героем Пушкина. Начало разложенческое, циническое, безбожное — то начало в русской интеллигенции XIX века, о котором писал Блок в «Возмездии» (ему и желая возмездия), — воплощено у Булгакова в Онегине-Шполянском.

Шполянский шныряет между героями «Белой гвардии». Его сановитость и барственность (маска аристократа) не мешает

ему быстро двигаться и менять обличья. То он поэт-декадент, пишущий фантастические стихи, и председатель общества под подозрительным названием «Магнитный триолет», то ловелас средней руки, то «красный».

Евгений Онегин у Пушкина, по свидетельству пушкинистов (и этой версии не мог не знать Булгаков), должен был вместе с декабристами выйти на Сенатскую площадь. Он мог избрать и другую участь. Но он никогда бы не стал: а) содержать балерину оперного театра Мусю Форд, б) играть в железку и в) подсыпать в баки вверенных ему броневиков сахар.

Всё это делает герой Булгакова.

Он появляется и на площади — на площади перед собором в день празднеств по случаю вступления Петлюры в Город. Но он появляется здесь не для того, чтоб подставить грудь под пули. Он предпочитает, чтоб это делали другие. Шполянский подстрекает, Шполянский науськивает, сам оставаясь в толще толпы и боясь ее расправы.

А «демон» Шервинский? Шервинский хорошо поет и может изобразить лермонтовского Демона в театре. Но в жизни он вовсе не Демон и так же ловко переодевается из военного платья в гражданское, как и другие офицеры.

Храбрые поручики, читавшие Толстого (Мышлаевский), не сдавшиеся «монархисты» (Алексей Турбин), мужественные полковники (Малышев) вынуждены это делать. В окне бывшего магазина дамских шляпок мадам Анжу, где происходит переодеванье, висит плакат: «Героем можешь ты не быть, но добровольцем быть обязан». Эта истрепанная гетмановская агитка — пародия на строки Некрасова: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан».

Гражданин в представлении Некрасова как бы выше поэта. Он, если хотите, герой. Но герои больше не нужны. Более того, сами добровольцы у Булгакова очень скоро становятся «гражданами» — но не теми гражданами, которых имел в виду Некрасов, а просто гражданскими лицами — они переодеваются в гражданское платье.

Как ни отчаянно храбр Мышлаевский, вырождение написано и на его лице. Он был красив, пишет Булгаков, «красотой давней, настоящей породы и вырождения. Красота в разных по цвету, смелых глазах, в длинных ресницах. Нос с горбинкой, губы гордые, лоб бел и чист, без особых примет. Но вот один уголок рта приспущен печально, и подбородок косовато срезан

так, словно у скульптора, лепившего дворянское лицо, родилась дикая фантазия откусить пласт глины и оставить мужественному лицу маленький и неправильный женский подбородок».

Мышлаевский — друг семьи Турбиных, надежный друг, но и он — последний в роде. Вот отчего клянет он святого землепашца «сеятеля и хранителя» (упрек Некрасову) и тут же выдает Достоевскому: «мужички-богоносцы достоевские!.. у-у... вашу мать!»

Он знает одну управу на мужичка — страх.

6

Так отчего ж не погибнуть Городу? Его некому защищать и нечем. Нет не только оружия и армии, нет пушек и броневиков, но нет и идей. Нет сознания своей правоты. Еще работают рестораны и магазины, полны гостиницы (люди бегут через Город на Запад), торгуют лавки, еще зрители сидят в опере, а проститутки разгуливают по улицам. Еще бессонные машины электростанций гонят по проводам Города бессонный свет, но это не тот свет, который способен вывести Россию из мрака. Это свет искусственный.

Город пляшет и развлекается. Город не хочет знать о завтрашнем дне (даже в доме Турбиных поднимают бокалы с шампанским и пьют за здоровье... «Его Величества») — он похож на корабль из рассказа Бунина, где так же пляшут и танцуют на маскараде пассажиры, не зная, что в трюме под ними лежит в цинковом гробу тело их попутчика, господина из Сан-Франциско, который свое уже отплясал.

Бунинский корабль движется в ночи мимо Гибралтарских гор, выходя в открытый и пустой океан, а на вершине за ходом корабля наблюдает дьявол и смеется над человеческой комедией.

Корабль этот, плывущий в ночи, очень напоминает Город Булгакова, который тоже плывет куда-то под звездным небом. Так же работают в недрах его машины, вертятся валы, гоня ток, и так же сотрясается все в нем и под ним, расшатывая, кажется, само «built основанье земли».

Вспоминая оперного «Фауста», можно сказать, что сатана тут правит бал. Сатана и вправду показывается в «Белой гвардии», и не раз. Он является и в частных снах, и на празднествах, искушая то одного человека, то толпу. «Софийский тяжелый колокол на главной колокольне гудел, стараясь покрыть всю эту страшную, вопящую кутерьму. Маленькие колокола тявкали, заливаясь без

ладу и складу, вперебой, точно сатана влез на колокольню, сам дьявол в рясе и, забавляясь, поднимал гвалт».

Те события, которые многие интеллигенты в те годы называли «музыкой» («музыкой» называл события революции сам Блок), у Булгакова не музыка, а гвалт. Это вытье, вопящая «кутерьма», и дирижирует ею не кто иной, как черт.

Бог не может благословить этого гула разорванных голосов, этого вопиющего несогласия. «В черные прорези многоэтажной колокольни, — продолжает Булгаков, — встречавшей некогда тревожным звоном косых татар, видно было, как метались и кричали маленькие колокола, словно яростные собаки на цепи. Мороз хрустел, курился. Расправляло, отпускало душу на покаяние, и черным-черно разливался по соборному двору нар одушко».

Вот откуда «черный снег». Снег черен от крови и от народа, который, не зная, как взять свои права, пришел брать их. Народ, мужик, хочет одного — «вечно чаемой мужицкой реформы». Чтоб «вся земля мужикам», чтоб каждому по сто десятин и «чтобы на каждые эти сто десятин верная гербовая бумага с печатью — во владение вечное». «Чтобы никакая шпана из Города не приезжала требовать хлеб».

Возникают разные личности и партии, которые хотели бы на этом чувстве нажиться и на нем составить капитал. Это и гетман, и Петлюра, и другие. Петлюра даже ни разу не показывается в романе, он — создание страха и слухов, почти миф, но не миф гнев мужика, который все сметает на своем пути... «Было другое, — повторяет Булгаков, — лютая ненависть. Было четыреста тысяч немцев, а вокруг них четырежды, сорок раз четыреста тысяч мужиков с сердцами, горящими неутоленной злобой».

Мужицкая стихия — это тот океан, в котором болтает и носит высокомерный Город. Раньше Город питался от этого океана и плевать хотел на сам океан, на то, чем он живет и зачем живет. Барин был барином, а мужик мужиком.

Теперь все перевернулось. «Нужно было, — пишет Булгаков, — вот этот самый мужицкий гнев подманить по одной какой-нибудь дороге, ибо так уж колдовски устроено на белом свете, что, сколько бы он ни бежал, он всегда фатально оказывается на одном и том же перекрестке.

Это очень просто. Была бы кутерьма, а люди найдутся».

История вышла на пугачёвский перекресток. «Буран», о котором предупреждал пушкинского Гринева ямщик, был лишь предвестием истинной «беды». Сейчас она разразилась. Наслед-

ники Гринева и капитанской дочки должны ответить за все. И тут им не помогут ни их благородные чувства, ни «шоколадные книги». Ну, думал Турбин, вернувшись с фронта в родное «гнездо», начинается та жизнь, «о которой пишется в шоколадных книгах, но она не только не начинается, но становится все страшнее и страшнее».

«Шоколадные книги» — это книги библиотеки Турбиных. Русская литература никогда не была шоколадной, она была литературой страданий. Но даже она не могла предсказать того, что случится с Россией. «Лучшие на свете шкафы с книгами, — пишет Булгаков о библиотеке в доме № 13 по Алексеевскому спуску, — пахнущими таинственным и старинным шоколадом, с Наташей Ростовой, Капитанской Дочкой»...

В этом упреке Булгакова слышна горечь нового знания. Знания, которого не было у Пушкина. И не было у Толстого и Достоевского.

В трюме корабля, несущегося по пустому океану, лежит мертвое тело. В трюмах Города кучами складывают безымянные мертвые тела. Им не хватает гробов, их не успевают даже опознать. В одну из этих адских усыпальниц, а точнее в морг, спускается с сестрой Най-Турса Николка Турбин. Они ищут тело погибшего полковника. И находят его. На каком-то лифте спускаются они в преисподнюю, где гора трупов, наваленных друг на друга, гниет и источает склизкий сладкий запах. Тела лежат вповалку, мужчины вместе с женщинами. Женщин перед смертью насиловали: у них синие и помятые груди. Город стоит на адских катакомбах. Город и сам — воплощение ада. Символика Страшного суда обнажается тут во всей своей страшной наглядности.

7

Булгаков дает своим героям изведать унижение слабости, унижение бессилия, унижение болезни. В крови декадента Русакова бродят бациллы сифилиса. Турбина-старшего сваливает жесточайший тиф. Даже святая вера оплевана гнусными стишками авторов «Магнитного триолета» и самим богослужением в православном храме. Богослужение это, происходящее в храме святой Софии, написано как вакханалия, как праздник черта.

Риза отделяется от митрополита и парит в воздухе, как гоголевская свитка. Процессия вываливает на площадь, и здесь ее подхватывает мелодия гвалта:

«— Га-а-а... Га-а-а-а...

Из боковых заколонных пространств, с хор, со ступени на ступень, плечо к плечу, не повернуться, не шелохнуться, тащило к дверям, вертело. Коричневые, с толстыми икрами скоморохи неизвестного века неслись, приплясывая и наигрывая на дудках, на старых фресках на стенах. Через все проходы, в шорохе, гуле несло полузадушенную, опьяненную углекислотой, дымом и ладаном толпу. То и дело в гуще вспыхивали короткие болезненные крики женщин. Карманные воры с черными кашне работали сосредоточенно, тяжело, продвигая в слипшихся комках человеческого давленого мяса ученые виртуозные руки».

Одни воры и спокойны. Одним ворам и пожива. Сцены в театре варьете в «Мастере и Маргарите», когда Воланд показывает свои опыты, навеяны кусками из «Белой гвардии». Только в «Мастере и Маргарите» это концерт, представление мессира и великого мага, то есть в некотором роде иллюзионистика, и искусство, здесь — печальная действительность.

Здесь, на площади, совершается акт Страшного суда. Городу после этого ничего не остается, как хоронить мертвых и ждать последнего часа, который пробьет вместе с залпами пушек бронепоезда «Пролетарий», вставшего на станции Дарница.

Снег то и дело сыплет с неба в романе Булгакова. Он как бы хочет замести следы крови, замести саму кровь и застелить белую постель для тех, кто никогда уже не увидит Нового Города. Но он бессилен это сделать. Красные, а затем черные крути растекаются по его белой поверхности.

При ясном небе, под светлой дугой выгнувшегося Млечного Пути хоронят Най-Турса. Его хоронят не в общей могиле, а в отдельном гробу, и отпевают в часовне во френче и при Георгии. Герои не нужны, и они уходят. Они уходят, как и все смертные, на небо, а там, в «раю», получают свое. В «раю» собирается слишком много знакомых. Алексей Турбин видит во сне в «раю» почти всех своих однополчан, видит, или, точнее, узнает, что туда должны прибыть погибшие красные. «Почему красные? — спрашивает он вахмистра Жилина. — Ведь они безбожники». Тот же вопрос вахмистр Жилин задает и самому хозяину рая. И тот отвечает ему: «Все вы у меня, Жилин, одинаковые — в поле брани убиенные».

Земная вражда прощается на небе. Враждующие вновь сходятся как братья, не ведая о том, что их разделило, что заставило убивать друг друга. Часовой у бронепоезда «Пролетарий», поднимая глаза к небу, видит там «братски наплывающего» на него

«всадника в кольчуге». «Жилин?» — спрашивает он. Он такой же однополчанин Жилина, как Най-Турс, как и Алексей Турбин.

Мужик и барин, пролетарий и интеллигент как бы соединяются на небе. Это братание в раю искупает пролитую на земле кровь. Но искупает ли?

С болью спрашивает Булгаков в романе: «Заплатит ли кто-нибудь за кровь?» И отвечает: «Нет. Никто».

«Просто растает снег, взойдет зелёная украинская трава, заплетет землю... выйдут пышные всходы... задрожит зной над полями, и крови не останется и следов. Дешева кровь на червоных полях, и никто выкупать ее не будет. Никто».

Торжество в «раю» как-то не увязывается с этим реквиемом на земле.

И все же, будь это финал романа, мы могли бы говорить об историческом безверии Булгакова. О том, что он ставит точку, предвидя в грядущем лишь повторение кровопролитий и неотмщенные жертвы. В Апокалипсисе сказано: «И времени уже не будет».

Часы бьют в зашторенной квартире Турбиных. Всякий вновь наступивший час отмечается исполнением гавота. Часы в доме № 13 — сторож старой эпохи. Их удары знаменуют, что время еще не вышло, эпоха еще не кончилась. Какую-то слабую надежду еще подают эти живые часы. Впрочем, стрелки на них начинают скакать и путаться, слипаться и разлипаться, когда смерть входит в дом и останавливается у изголовья Алексея Турбина.

Агония, в которой пребывает Турбин, — это колебание мысли Булгакова и колебание состояния России, которая, кажется, вступила в свой критический час.

Доктора уже приговорили к смерти старшего брата Елены. Доктор находится при больном лишь в ожидании факта конца.

Но произошло невероятное: приговорённый выжил. «Алексей Турбин, восковой, как ломаная, мятая в потных руках свеча, выбросив из-под одеяла костистые руки с нестрижеными ногтями, лежал, задрав кверху острый подбородок. Тело его оплывало липким потом, а высохшая скользкая грудь вздымалась в прорезях рубахи. Он свел голову книзу, уперся подбородком в грудину, расцепил пожелтевшие зубы, приоткрыл глаза. В них еще колыхалась рваная завеса тумана и бреда, но уже в клочьях черного глянул свет. Очень слабым голосом, сиплым и тонким, он сказал:

— Кризис... Что... выживу?.. А-га».

«Мелкие капельки, — пишет Булгаков, — выступили у врача на лбу. Он был взволнован и потрясен».

Свет у Булгакова пробивается сквозь туман. Туман — состояние неясное, неопределенное, скептическое. Туман застилает свет, туман может съесть свет, растворить в себе свет. Туман — это и провал, и пустота, и обман, и слепота. В тумане можно блуждать до бесконечности, в тумане можно окончательно заблудиться.

Туман, как занавес, падает перед реальностью, отрезая ее от нереальности, небо от земли, человека от человека. В тумане теряют близких, теряют путь и ориентацию по звездам.

Выход Алексея Турбина из тумана и выздоровление, кажется, выводит весь роман из кошмара снов и кошмара «событий» на землю, на воздух.

Чудо, которое способствует этому, совершает в романе женщина. Елена Турбина, милая, красивая, несколько ленивая и театральная, несколько смахивающая на Лизу из «Пиковой дамы», несколько литературная, вдруг преображается. Женское начало вступает в роман как начало спасительное и непобедимое.

Русская литература всегда уповала на женщину. Женщина всегда была сильнее мужчины. Сильнее духом. И — смелей. Мужчина опирался на женщину, искал сочувствия и понимания у женщины. Ему мало было одной любви, он хотел этого понимания. Он просто не мог бы без этого любить.

Любовь в русской литературе была мучительна не из-за измен, не из-за природы любви, а из-за того, что сердце, подойдя близко к другому сердцу, не могло слиться с ним. Потому что душа, найдя другую душу, отталкивалась от этой души. Противоречия любви-понимания были почти противоречием вражды, «поединка рокового», как писал Тютчев, имея в виду любовь.

В этом поединке выигрывала женщина. Всесильный ум мужчины склонялся перед «слабостью» ее сердца. В слабости этой заключалась высшая сила. Вера женщины в душу избранного ею героя выводила его из темного леса неверия, из скитания по чащам дьявольских искушений ума.

Победы логики, победы военные, победы теории и победы самолюбия, ложные и минутные победы ложной идеи — забывались, стирались. Происходило очеловечивание идеи в чувстве, смягчение идеи в чувстве, смирение перед лицом самоотречения женского чувства.

То же происходит и в романе Булгакова.

Елена Турбина вступает здесь в единоборство не с кем-нибудь, а с самим чертом. Черт — еще до волнений на главной

площади Города — является во сне старшему брату Елены и, глумясь, выбалтывает ему правду о России. «Голым профилем на ежа не сядешь!.. — предупреждает он. — Святая Русь — страна деревянная, нищая и... опасная, а русскому человеку честь — только лишнее бремя!»

Турбин просыпается, хватает браунинг, чтоб застрелить черта, но тот исчезает.

Был или не был черт, — но слова сказаны. Они прозвучали в сознании героя Булгакова. Черт этот выскакивает из романа Достоевского «Братья Карамазовы», который валяется недочитанным у постели Турбина. Он какой-то «клетчатый», и его костюм весьма похож на один из тех костюмов, в которые переодевается Воланд в «Мастере и Маргарите».

Если для Турбина Город не только Город, но и «гибнущий дом», то черту плевать на дом. Ему наплевать на Россию. Он смотрит на нее со стороны. Как все циники и отрицатели, он не видит в ней ничего, кроме отрицательного.

Если взоры Турбина (во всяком случае, в снах) обращены вверх, к «раю», то черт кивает на ад. Он кивает на подполье Города и подполье России.

Черт у Достоевского всегда кивал на подполье. Он вытаскивал его наружу и доказывал, что подполье в человеке глубже и естественней, чем, скажем, идеалы, вера и прочее. Он подполье поэтизировал как идеал. На место человека на пьедестал истории он хотел водрузить подпольного человека.

Но черт (или бес) в «Белой гвардии» обращается не по адресу. Ему бы надо спуститься этажом ниже и заглянуть в фактическое подполье дома № 13 (дома, отмеченного его чертовым числом), где обитает инженер Василиса. Человек завистливый, мелкий и подлый. Пока Турбины горюют о России и об утрате чести, Василиса обклеивает изнанку стола кредитками и прячет во всех углах квартиры и в сарае драгоценности. Василиса, которого Булгаков за его внешнее сходство с героем Гоголя называет Тарасом Бульбой, ненавидит революцию, которая вламывается к нему в дом в виде шпаны с пристани, нескольких оборванцев с «революционным мандатом» и обчищает его догола. Он ненавидит этих людей с улицы так же, как ненавидит свою жену — костлявую старуху, с которой он вынужден спать на одной постели. В ярости Василиса требует «злейшей диктатуры» для народа, он на ненависть отвечает ненавистью.

Но наверху, в комнатах второго этажа, совершается борение жизни со смертью. Это не только борьба Турбина с полученной от

петлюровцев раной и с настигшим его тифом, но и борьба с чертом, который ничего не обещает ему впереди. И не одному Турбину, а и всей России.

Уступи Турбин черту в его неверии, в его черных мыслях о России, не жить и всем Турбиным. Не остаться им ни в романе, ни в Городе.

Цепь ненависти бесконечна, и жизнь действительно прервется, если идти по этой цепи. Если зажигать и зажигать ненависть в том месте, где она погасла, и идти и идти по цепи огня.

Не огонь здесь способен спасти (а огонь часто вспыхивает в романах Булгакова), а свет. Покой неполноценен без света.

8

Два воздуха смешиваются под крышей дома № 13. Воздух Европы, воздух кремовых штор и гобеленов, на одном из которых нежится на райском фоне Людовик XIV, покровитель любимого Булгаковым Мольера, воздух роз на столе, духов, вина — и воздух России, воздух частушек, врывающихся с улицы и запечатленных на изразцах голландской печи (ими исписана вся печь), воздух, без которого невозможен никакой переворот.

Людовик на стене наслаждается вечным покоем, а на рукаве русского царя Алексея Тишайшего, изображенного на другом ковре, трепещет сокол, готовый лететь за жертвой. Две силы как бы раздирают этот дом, тянут каждая в свою сторону, и осиливает сила русская, мятежная. Русский воздух врывается в квартиру вместе с парами мороза, с грубым запахом поручика Мышлаевского, обросшего вшами в окопах, с запахом гниющей раны Турбина, с матом Мышлаевского и блеваньем в уборной с перепою, с отчаянья.

Кто уравновесит все это? Кто встанет на ту высшую точку, которая окажется вершиной для всех, которая помирит и примирит? Это должна сделать героиня романа.

Все в «Белой гвардии» влюблены в нее. Влюблены братья, влюблены Шервинский и Мышлаевский и, конечно, Лариосик. Но не женской чувственной любовью должна ответить им Елена (ее женская жизнь кончена), а сестринской, материнской.

Если и есть в романе что-то счастливо-пушкинское, нетронуто-пушкинское, пронесенное через девятнадцатый и первые годы двадцатого века, если и передается что-то роману Булгакова от высшего духа русской литературы, прежде всего благодаря существованию Елены и благодаря любви Елены.

У Булгакова есть образ любви-убийцы, любви, поражающей возлюбленных, как ножом, прямо в сердце. Когда в квартире Турбиных появляется Мышлаевский, Аннушка, служанка, чувствует, будто «палач уже занес нож». Так же чувствуют и мастер и Маргарита, встретив друг друга на улице. Нож вонзается под лопатку влюбленного Иуды, когда тот спешит на свидание к Низе.

Острое лезвие, грозящее смертью, как бы всегда находится вблизи любви чувственной. Эта любовь опасна и недолговечна. Она способна привести к предательству, но не способна привести на крест. Любовь Елены Турбиной чиста в своих помыслах. Она свободна от корысти, от эгоизма. В нее не подмешано тщеславие. И даже жалость, ее составляющая, не та жалость, что воспета во многих историях любви.

Тут нет игры, нет заманивания и приманивания. Игра была — были забавы легкого флирта с Шервинским, игра легкомыслия в замужестве, игра подражания женщинам Пушкина и Толстого. Звезда любви — Венера — играла и в крови Елены Турбиной.

Но когда наступили «события», пришел конец игре. Булгаков немножко посмеивается над прежней жизнью Турбиных. Жили беспечно, жили счастливо. За окнами была ночь, похожая на оперную «Ночь под Рождество», в доме звучал «Фауст» Гуно. Играли в любовь, играли в историю, играли между собой, играли и перед гостями.

Игра на земле отражалась в игре на небе. Или наоборот. И даже в «раю» давалось театральное представление. Апостол Петр, ведающий ключами от рая, пропускал на свою территорию обоз, нагруженный не только останками солдатского барахла, но и подобранными по дороге в «рай» бабами. Вахмистр Жилин осторожно справляется у Апостола: а бабы как? И Апостол, махнув рукой, пропускает и баб.

Эта проза жизни проникла и на небо. Чистый свет — свет, который, по словам Жилина, шел «скрозь» него и «на тысячу верст» и который вызывал слезы у Алексея Турбина, смешивался с подсветкой, лучами театральных ламп, игравших на лицах Жилина и Най-Турса.

И все-таки оторваться от видения «рая» было нельзя. Глаза сами тянулись вверх. Ни «демон» Шервинский с «сусальной звездой» на груди, ни пародийный чепчик Лизы из «Пиковой дамы» на «театральной короне волос» сестры Турбиных, ни оперный снег за окном, ни опереточные воздыхания Лариосика не могли снять темы света в романе.

Всепроникающий истинный свет, идя издалека, прорывает искусственный полог (которым задернуто у Булгакова небо) и выходит на прямой диалог с сердцем человека, с таящимся в этом сердце светом.

Настает час, когда должны пасть декорации, поплыть краски, оплыть на лицах актёров, как оплывает грим под действием огня рампы, и на сцену выступает жизнь, и игра жизни со смертью сделается воочию смертельной.

Стрелки часов в доме Турбиных слепятся в одну стрелку и не захотят разойтись. И тогда Елена Турбина, простоволосая и слабая, — падет на колени перед иконой Божьей Матери.

9

Никакие страстные любовные признания не способны соперничать с этой сценой любви.

«Елена с колен исподлобья смотрела на зубчатый венец над почерневшим ликом с ясными глазами и, протягивая руки, говорила шепотом:

— Слишком много горя сразу посылаешь, мать-заступница. Так в один год и кончаешь семью. За что?.. Мать взяла у нас, мужа у меня нет и не будет, это я понимаю. Теперь уж очень ясно понимаю. А теперь и старшего отнимаешь. За что?.. Как мы будем вдвоем с Николом?.. Посмотри, что делается кругом, ты посмотри... Мать-заступница, неужто ж не сжалишься?.. Может быть, мы люди и плохие, но за что же так карать-то?

Она опять поклонилась и жадно коснулась лбом пола, перекрестилась и, вновь простирая руки, стала просить:

— На тебя одна надежда, Пречистая Дева. На тебя. Умоли сына Своего, умоли Господа Бога, чтоб послал чудо...»

Молитва начинается как бы робко и вместе с тем вызывающе. В ней слышится ропот живого существа, которое естественно противится смерти. Но руки уже молят. Они опережают слова, тянутся бессловесно к ответу и готовы, кажется, на любой ответ.

«Шепот Елены стал страстным, — продолжает Булгаков, — она сбивалась в словах, но речь ее была непрерывна, шла потоком. Она все чаще припадала к полу, отмахивала головой, чтоб сбить назад выскочившую на глаза из-под гребенки прядь. День исчез в квадратах окон, исчез и белый сокол, неслышным прошел плещущий гавот в три часа дня, и совершенно неслышным пришел тот, к кому через заступничество смуглой девы взывала

Елена. Он появился рядом у развороченной гробницы, совершенно воскресший, и благостный, и босой. Грудь Елены очень расширилась, на щеках выступили пятна, глаза наполнились светом, переполнились сухим бесслезным плачем. Она лбом и щекой прижалась к полу, потом, всей душой вытягиваясь, стремилась к огоньку, не чувствуя уже жесткого пола под коленями. Огонек разбух, темное лицо, врезанное в венец, явно оживало, а глаза выманивали у Елены все новые и новые слова. Совершенная тишина молчала за дверями и за окнами, день темнел страшно быстро, и еще раз возникло видение — стеклянный свет небесного купола, какие-то невиданные, красно-желтые песчаные глыбы, масличные деревья, черной вековой тишью и холодом повеял в сердце собор.

— Мать-заступница, — бормотала в огне Елена, — упроси Его. Вон Он. Что же тебе стоит. Пожалей нас. Пожалей... Идут твои дни, твой праздник. Может, что-нибудь доброе сделает Он, да и я тебя умоляю за грехи. Пусть Сергей не возвращается... Отымаешь — отымай, но этого смертью не карай... Все мы в крови повинны, но ты не карай. Не карай. Вон Он, вон Он...

Огонь стал дробиться, и один цепочный луч протянулся длинно, длинно к самым глазам Елены. Тут безумные глаза разглядели, что губы на лике, окаймленном золотой косынкой, расклеились, а глаза стали такие невиданные, что страх и пьяная радость разорвали ей сердце, она сникла к полу и больше не поднималась».

Свет веры поднял Турбина со смертного одра. Свет чуда, исшедшего из глубины сердца его сестры.

На такое моление нельзя было не откликнуться. На такое покаяние и признание своей вины нельзя было не послать ответ. *Чудо молитвы Елены и состоит в признании: «Все мы в крови повинны»*. Не на кого-то перекладывает она эту вину, а на себя. Не кто-то там виноват и повинен в том, что разрушается Город, гибнут люди, умирают братья. Мы сами повинны. И это «мы сами» и есть чистота света.

Это свет не астрономический, не астрологический. Это не игра игривой Венеры и других звезд. Это свет тёплый, душевный, это луч, связывающий жизнь с жизнью, а не удаляющийся гордо к темному космосу.

В нем нет яркости и гордости того одинокого луча, по которому в конце «Мастера и Маргариты» удаляется от земли и от людей Понтий Пилат. Та Лунная дорога и есть дорога, сотканная из света луны — света мертвого, света искусственного. Она,

как площадка, ведущая из партера на сцену и еще выше — туда, откуда опускается занавес.

Луч, посылаемый Елене Турбиной, не уходит, а приходит, он, получив вызов с земли, возвращается на землю. В этом различие финалов двух романов Булгакова. Перед лицом театрально оживающих персонажей «Мастера и Маргариты» герои «Белой гвардии» кажутся истинно воскресшими и способными к новой жизни.

Что это будет за жизнь, другой вопрос. Но они не уходят, они остаются. Может быть, для того, чтобы «мучиться и умирать». Может быть — чтоб воскреснуть в муках. Как воскресает после молитвы Елены Алексей Турбин. Как воскресает больной сифилисом Иван Русаков, которого лечит вылечившийся и живой Турбин.

Этот герой Булгакова, писавший раньше «фантомистские» стихи и «встречавший матерной молитвой» любое упоминание о Боге, сейчас получает имя (его наконец-то называют полным именем Иван) и «испытывает мудрую покорность и благоговение». Сын библиотекаря, разночинец, он попал под влияние Шполянского, и тот развратил его. В конце романа он возвращается к книгам. Он читает ту книгу, которую читает в начале романа священник церкви Николы Доброго (имя этой церкви выбрано не случайно) и которую не раз — иносказательно и прямо — цитирует в «Белой гвардии» сам автор.

«И увидел я мертвых и великих, стоящих перед Богом, и книги раскрыты были, и иная книга раскрыта, которая есть книга жизни; и судимы были мертвые в книгах сообразно с делами своими.

Тогда отдало море мертвых, бывших в нем, и смерть и ад отдали мертвых, которые были в них, и судим был каждый по делам своим».

Сразу вспоминается снежное море из эпиграфа Пушкина. Мертвые возвращаются, мертвые не умирают. Сообразно с делами своими они заносятся в книгу жизни, то есть остаются живыми. И может быть, еще более живыми, чем были, когда жили на земле.

«Болезни и страдания казались ему неважными, — пишет Булгаков о Русакове, — несущественными. Недуг отпадал, как короста с забытой в лесу отсохшей ветки. Он видел синюю бездонную мглу веков... И страх не испытывал... Мир становился в душе, и в мире он дошел до слов:

«...слезу с очей, и смерти не будет, уже ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло».

Все, что случилось с героями «Белой гвардии», должно пройти. Время кончилось, может быть, начинается вечность. Ведь вечность — это отсутствие времени. У вечности нет истории, нет календаря. Мотивы «вечного покоя» и «вечного дома» уже прощупываются в первом романе Булгакова.

10

Роман «Белая гвардия» завершается ночью. Ночь — пора ясности у Булгакова и пора снов.

Как маятник — взад-вперед, взад-вперед — шагает часовой возле бронепоезда «Пролетарий». Тень его штыка при свете фонарей похожа на часовую стрелку, которая отсчитывает последнее время. «Две голубоватые луны, не грея и дразня, — пишет Булгаков, — горели на платформе. Человек искал хоть какого-нибудь огня и не находил его... Отворачиваясь от них, часовой рвался взором к звездам».

А во сне Елены щелкает каблуками Шервинский и бодро провозглашает:

«— Жить, будем жить!!!

— А смерть придет, помирать будем... — пропел Николка и вошел.

В руках у него была гитара, но вся шея в крови, а на лбу желтый венчик с иконками. Елена мгновенно подумала, что он умрет, и горько зарыдала и проснулась с криком в ночи:

— Николка. О, Николка!»

Своей молитвой она спасла старшего брата. Но она не может спасти всех. Ее любви недостаточно для этого. Нужна какая-то большая, какая-то всесильная любовь. И она не по силам одной женщине.

«Последняя ночь расцвела, — продолжает Булгаков. — Во второй половине ее вся тяжелая синева, занавес Бога, облекающий мир, покрылась звездами. Похоже было, что в неизмеримой высоте за этим синим пологом у царских врат служили всенощную. В алтаре зажигали огоньки, и они проступали на завесе целыми крестами, кустами и квадратами. Над Днепром с грешной и окровавленной земли поднимался в черную, мрачную высь полночный крест Владимира. Издали казалось, что поперечная перекладина исчезла — слилась с вертикалью, и от этого крест превратился в угрожающе острый меч».

Первые строки этого отрывка напоминают древние славянские сказания об ангелах, зажигающих на небе звезды. О всенощной службе Вселенной, которую ведет хоровод звезд. От этих строк веет миром, теплом. От следующих за ними строк — холодом и враждою.

«Но он не страшен, — говорит Булгаков о мече. — Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?»

Так или иначе, но земля в «Белой гвардии» ответственна перед небом. Как и небо перед землею. Роман Булгакова заканчивается призывом взглянуть вверх. На то небо, где служат всенощную. Ирония Булгакова по отношению к «небу» и «раю» снимается этим торжественным описанием ночной службы.

Имеющий уши да слышит. То, что свершилось, и то, что описано в «Белой гвардии», должно было свершиться. Дважды в романах Булгакова повторяется почти одна и та же фраза. В «Белой гвардии»: «Все, что ни происходит, всегда так, как нужно, и только к лучшему». И в «Мастере и Маргарите»: «Все будет правильно, на этом построен мир». Ум Булгакова и острое зрение врача подсказывают ему, что все так и есть. Человек не вечен. Он, в конце концов, превращается в разлагающийся труп. И жизнь у него одна.

Но в самом Булгакове присутствуют два Булгакова: один — врач и реалист, другой — звездочет и поэт. Поэзия не признает доводов медицины. Поэзия спорит с логикой. Поэзия идеальна, ей временами присущ даже «абсолютный идеализм». Слова эти взяты нами из книги Э. Ренана «Жизнь Иисуса», которую читал, когда писал «Мастера и Маргариту», Булгаков.

«Человечеству одной философии мало, — говорил тот же Ренан, — ему нужна святость». Святость — вот что возносит литературу над фактами, делает ее литературой.

В «Белой гвардии» Булгаков и хроникер событий, почти репортер, с точностью описывающий, что и где происходит. Он нарочно называет номера домов, место действия, с неумолимостью ставит даты, чтоб показать, что он пишет не о своих фантазиях, а о реальности. Иногда гоголевский разлив речи (в описаниях Города, Днепра, ночи) сменяется короткой и сухой фразой отчета, заметки в газете, где фельетонная хлесткость как бы создает ритм легкой припрыжки, легкого вальсирования на

краю пропасти. И телеграфно отстукивают строки, сообщающие о смертях, о дислокации войск, о чересполосице жизни Города.

Проза Булгакова двухслойна, иногда эти слои, один из которых, как взгляд сквозь стекло, невозмутим и не допускает никаких поблажек героям, другой идеален и чуть ли не застлан слезами — отслаиваются друг от друга и существуют как бы сами по себе. Но в финале его романа они начинают сближаться.

Цепь снов в «Белой гвардии» прорезает эти слои и все время удерживает их на одной нити, не позволяет им далеко отойти друг от друга, встать во враждебные отношения друг к другу. Сны выходят из пережитого и уплывают в пережитое, окрыляя его, не давая ему прерваться. Они шелестят над гвалтом и криком, над воплями о спасении, которые звучат из уст невинных, убиваемых петлюровцами. Сны утишают боль. Сны объясняют то, что необъяснимо, они, принимая свет неба, преобразовывают его в чувство.

Спор Алексея Турбина с чертом происходит во сне. Черт заостряет — черт чертовски неправ и чертовски прав, лжет, как лжет все бесовское, не зная любви. Еще Мефистофель в «Фаусте» называет любовь «сверхчертовским элементом». Только любовью можно победить черта, загнать в угол черта. «Меч исчезнет», — пишет Булгаков, надеясь на исчезновение вражды и братоубийства. Это не чеховские призывы идти вперед «к неведомой звезде». Это не иллюзии интеллигентов из «Вишневого сада». Герои Булгакова уже смогли убедиться, что звезды на небе поворачивают на кровь.

Им эти метафоры не нужны. В лучшем случае они могут относиться к ним так, как относится к ним сам автор «Белой гвардии», — с грустной усмешкой. Вот отчего пробиваются они в своих снах к чему-то высшему, к какой-то высшей идее, которая спасет не только их, но и Россию.

Что будет с ними? Как разрешится неразрешенный спор барина и мужика? Пройдет ли мужицкий гнев, как пал, по русской земле, выжигая все, что на ней выросло? Выжжет ли он старую культуру? Нужны ли будут новому Граду Турбины и подобные им?

В романе нет на это ответа.

Лишь сны подают намек на ответ. В снах героев «Белой гвардии» разрешается то, что при свете дня отверг бы скептический ум автора. Именно во сне суровый Алексей Турбин (так похожий на самого Булгакова) «протягивает руки» к возникшему в небе образу Жилина. И Жилин откликается на этот жест.

«И наконец, — читаем мы на последней странице романа, — Петька Щеглов во флигеле видел сон.

Петька был маленький, поэтому он не интересовался ни большевиками, ни Петлюрой, ни Демоном. И сон привиделся ему простой и радостный, как солнечный шар.

Будто бы шел Петька по зеленому большому лугу, а на этом лугу лежал сверкающий алмазный шар, больше Петьки. Во сне взрослые, когда им нужно бежать, прилипают к земле, стонут и мечутся, пытаясь оторвать ноги от трясины. Детские же ноги резвы и свободны. Петька добежал до алмазного шара и, задохнувшись от радостного смеха, схватил его руками. Шар обдал Петьку сверкающими брызгами. Вот весь сон Петьки. От удовольствия он расхохотался в ночи. И ему весело стрекотал сверчок за печкой. Петька стал видеть иные, легкие и радостные сны, а сверчок все пел и пел свою песню где-то в щели, в белом углу за ведром, оживляя сонную, бормочущую ночь в семье».

Сон этот предшествует финальному видению романа — видению о превращении креста в меч и об исчезновении меча. Он как бы подготавливает это видение и оправдывает его.

«Меч исчезнет» — это относится и ко сну Петьки Щеглова.

Сну Петьки откликается неумолчный сверчок, хранитель покоя в доме, и его песнь оживляет ночь в семье.

Семья остается в Городе, остается и мальчик Петька.

Его сны безгрешны, невинны. В них нет ни вражды, ни ненависти, ни страха. Все естественно в картинах сна — и цвет травы, и брызги воды на солнце. Кажется, Петька купается в теплый летний день и ловит в воде солнечный шар.

На дворе стоит зима. Мерзнет у бронепоезда «Пролетарий» в тоненькой шинельке одинокий часовой. У часового «страдальческие» глаза. Все настрадались в романе, всем больно. Только в чувствах Петьки нет страдания. Не есть ли его сон тот самый свет, который все же снизойдет на Россию, избранную почему-то местом для Страшного суда?

Холодно играют на небе звезды. «Туча красных» нависла над Городом. Все ждут конца. А Петька смеется в своем сне. Пожалуй, это единственное место в романе, где человек безгрешно отдается веселью. Где веселье не подкрашено горечью. Во сне Петьки царит мир — рука мира и милосердия как бы мирит их со всем народом. Не будь Петьки, Город бы вымер, превратился бы в одну стихию мщения. «Народушко» мял, и топтал бы, и бесновался бы под управлением беса, не зная управы над собой. Город

превратился бы в пустыню, оставив нам одни тени уходящих людей. Людей уходящих или готовящихся уйти, как Турбины.

Но благодаря Петьке они остаются. Этот сын прачки должен унаследовать то, за что, образно говоря, боролись и Турбины, и те, кто боролся с ними.

Безвинные протягивают руку воскресающим. Нить любви не рвется. Пародия, как мотив, сопутствующий всем снам в романе, отступает от сна Петьки. Перед взором читателя открывается чистый луг.

И над ним в вышине сияет солнце.

ДОМ И СВЕТ

1

Свет солнца светит во сне Петьки Щеглова. Свет луны бродит в снах Ивана Бездомного в конце «Мастера и Маргариты». Небо как бы остается героем и последнего романа Булгакова, но это иное небо и над иной землей.

И свет этого неба тоже иной.

Небо является здесь в аллегорических картинках жизни богоподобного Иешуа и просто как небо, от которого идет гроза и на котором ночью висит, как свидетель, яркая луна. Ее свет проникает в углы квартир и на дно душ, он бунтует, неистовствует в конце романа, он разливается, как наводнение.

Но от этого в романе Булгакова не делается светлей.

Не скрадывает этой темноты и смех. Он разящ, караюощ. Смех этот похож на то лезвие ножа, которое без труда входит под лопатку Иуды, когда его убивают в темную ночь в Ершалаиме.

Смех разит и убивает. Он не «светел», как смех Гоголя. Но это и не смех Щедрина.

В его карающей силе есть изящество. Он артистичен, этот убийственный смех. Он даже легок, шипуч, как шампанское. Но в это шампанское подмешан яд.

Стихия мщения, вырывающаяся на страницы «Белой гвардии» извне Города, здесь как бы накапливается в самом городе. Она зарождается в сердце мастера, в сердце его сердца — в его романе. Мастер призывает силы мщения из глубины своего воображения, и они нависают над Москвой, как нависает «туча красных» над Городом в «Белой гвардии».

Возмездие носит в «Мастере и Маргарите» центробежный характер, оно от центра идет вовне, расходясь кругами по периферии.

Периферия — это мир, окружающий мастера, это пространство нового Града, возникшего на остатках старой России.

И тут вспоминается цитата из Апокалипсиса, которую Булгаков приводит в начале «Белой гвардии»: «И Третий Ангел вылил чашу свою...» За Третьим Ангелом в «Откровении Иоанна Богослова» следует четвертый. Он выливает чашу свою на солнце, чтоб «зажечь людей огнем». «И жег людей сильный зной», — сказано в старинной книге.

Зной жжет героев «Мастера и Маргариты» — жжет Понтия Пилата, жжет шлемы латников, ожидающих смерти приговоренных на кресте, жжет народ. Зной стоит и в Москве на исходе мая, когда туда прибывает со своей «ревизией» Воланд.

История как будто продолжается. Сюжет остается тот же. И как будто только сейчас прервался разговор, который вел во сне с бесом Алексей Турбин, — потому что спорят в начале «Мастера и Маргариты» не о чем-нибудь, а о существовании Христа. И спорят руководитель Массолита Михаил Берлиоз и народный поэт Иван Бездомный.

Бездомный написал поэму о Христе — конечно, антирелигиозную. Сделал он это по заказу Берлиоза, занимающего одновременно пост редактора литературного журнала. Поэма получилась не совсем такой, какой бы хотел ее видеть редактор. Очертил Бездомный главное действующее лицо своей поэмы, то есть Иисуса, очень черными красками, и тем не менее всю поэму приходилось, по мнению редактора, писать заново... Трудно сказать, что именно подвело Ивана Николаевича — изобразительная ли сила его таланта или полное незнакомство с вопросом, по которому он собирался писать, — но Иисус в его изображении получился ну совершенно как живой...»

Интересная подробность, вводящая нас в завязку романа. Один его герой — мастер, который появится позднее, пишет роман о Понтии Пилате и об Иешуа (одно из имен Христа), другой — о Христе. Пока они отдалены друг от друга миллионами верст непонимания, миллионами верст, разделяющими культуру и агитку. Но Иисус все равно получается у Ивана Бездомного «как живой».

На том, что герой его поэмы существовал, сходятся, видимо, одновременно и мастер, и Воланд (который говорит об этом без обиняков), и Иван Бездомный. Иначе из-за чего его перо не подчинилось Берлиозу?

С самого начала в роман вступает тема искусства. Она как бы оттеняет мотивы «Белой гвардии» — мотивы истории и судьбы, покоя и дома.

Панорама последнего романа Булгакова сильно сужена по сравнению с его первым романом. Если в «Белой гвардии» так или иначе охвачена вся Россия и в переживаемые ею события вовлечены все — от барина до мужика, если, наконец, Город в этом романе не просто Город, а государство Российское во всем его многоликом разрезе, то город в «Мастере и Маргарите» все же Москва, а действующие лица его, обитатели Москвы — еще уже — авторы и потребители масскультуры.

Один из них Миша Берлиоз (как называет его интимно Булгаков), председатель правления Массолита, что расшифровывается как «массовая литература и литература для масс». У Миши почему-то иностранная фамилия, к тому же фамилия известного композитора, но иностранцев много в романе, хотя носят они и русские имена (например, Коровьев). Несчастный Берлиоз кончает свою жизнь под колесами трамвая, но это не только проделки черта, а и злая воля знакомой нам Аннушки, которая пролила на трамвайные рельсы подсолнечное масло.

Аннушка эта перешла из «Белой гвардии», где она была служанкой у Турбиных, в «Театральный роман» (там она приглядывала за хозяйством Максудова) и дожила до нового времени. Она сильно постарела и сделалась вороватой, но все же еще в некотором роде представляет ту «массу», для которой и кует свое искусство неутомимый Миша Берлиоз.

Видно, Аннушке не очень нравится то, что делает Берлиоз, а может, она поступает так из исконной нелюбви к интеллигентам, которой у нее, впрочем, раньше не было.

Предложение, которое делает Берлиоз поэту Бездомному, очень напоминает «заказы», которые делал поэту Русакову редактор другого журнала Шполянский в «Белой гвардии». Обоих поэтов, которых зовут по совпадению Иванами, наставляют писать богохульные стихи.

И тут и там действуют силы отрицающие, разрушающие. И на отрицание, предлагаемое Массолитом, мастер в романе Булгакова отвечает своим отрицанием — уходом от современной тематики. Он как бы нарочно пишет «совсем не о том» и за это попадает в сумасшедший дом. Недолог момент, когда мастер и Иван Бездомный, все же не ставший переделывать свою поэму, окажутся вместе.

«В нашей стране атеизм никого не удивляет, — дипломатически вежливо сказал Берлиоз, — большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о Боге». И в это мгновенье уже вступивший с ним в беседу Воланд испуганно оглядывается и обводит «глазами дома, как бы опасаясь в каждом окне увидеть по атеисту».

Это напоминает небо в «Белой гвардии», усыпанное пятиконечными марсами. Метафора одного рода — метафора унификации, и не зря Берлиоз говорит о русском народе не «народ», не «жители Москвы», а «население».

«Как по-твоему, ведь московское народонаселение значительно изменилось?» — скажет позже Воланд, передразнивая Берлиоза.

Берлиоз называет историю Иисуса «сказкой». Сам того не ведая, он дает определение жанра романа, который пишет (и уже написал) мастер, ибо это роман-сказка, роман-фантазия, роман-поэма о том, кого «не было», как утверждает Берлиоз, и никогда не будет.

Впрочем, тут мы должны сделать поправку и сразу разочаровать читателя. По нашему убеждению (может быть, весьма спорному), роман мастера, взявший себе в основание евангельский сюжет и почти идущий по канве его, не имеет никакого отношения к Евангелию. Это роман о судьбе мастера — и о судьбе романа. Писание романа, легенда о романе, пропажа романа и восстановление романа занимают умы героев романа и его создателя.

«Я вернулась, как несчастный Левий Матвей», — говорит Маргарита. Она сравнивает себя с учеником Иешуа, единственным из учеников, наблюдавшим муки учителя на кресте, Маргарита и возлюбленная мастера, и Магдалина при нем и при его романе, который, как и мастер, должен воскреснуть.

Сравнивая себя с Левием Матвеем, она невольно сравнивает мастера с Иешуа и выдает замысел Булгакова — подставить на место мастера Иешуа, у которого тот же путь.

Что касается второго романа, романа в романе, то есть событий, связанных с жизнью мастера в Москве и с необыкновенными похождениями «нечистой силы» в этом городе, то это тоже творение мастера, и мастер проговаривается об этом, когда Иван Бездомный рассказывает ему о происшествии на Патриарших прудах: «О, как я угадал! О, как я угадал!» К тому же он безошибочно называет имя Воланда, который не успел отрекомендоваться как Воланд ни одному из героев романа.

2

Итак, перед нами два романа, и оба — создание одной руки и одного воображения.

Кажется, что Иешуа руководит всеми событиями в романе о мастере, посылает в Москву Воланда, выручает мастера из сумасшедшего дома и, наконец, дарует ему вечный покой. Но на самом деле это совершает сам мастер, уже знающий о своей судьбе всё. Мастер, в котором нетрудно разглядеть черты Михаила Афанасьевича Булгакова.

Слишком близко стоят рядом три фигуры — Булгаков, Иешуа и мастер. Отделить героя «Мастера и Маргариты» от самого автора, как это можно было сделать с героями «Белой гвардии», нелегко. В этом смысле «Мастер и Маргарита» более личный роман, чем «Белая гвардия». Если в «Белой гвардии» личная обида героев и личная их трагедия трансформировались в общее чувство вины, то в «Мастере и Маргарите» *обида сильнее вины,* болит больнее и подавляет остальные чувства.

Это имеет решающее значение для понимания идеи романа. Все же это роман мщения, роман расплаты. Не случайно слова «оплата», «счета оплачены» произносятся здесь с редкой настойчивостью. Мотив платы по счетам нарастает к концу действия.

Евангельский сюжет художественно «прикрывает» мастера. Он дает ему возможность выйти на простор мечты и на простор художественной свободы. Та свобода, о которой мечтает мастер в своем подвальчике и в палате больницы для умалишенных, дается ему в главах об Иешуа. Здесь он получает свободу для изображения своих страданий и для своей изобразительности. Яркие «евангельские» главы настолько ярки, что забивают страдания. Ночь убийства Иуды, например, написана так, что, зачарованный ее описанием, забываешь, что убивают человека.

Краски иногда так ослепительны (дворец Пилата, жара во дворе и тень, белый плащ с кровавым подбоем и т. п.), что просто любуешься ими, забывая о терниях, вонзающихся в голову Иешуа. В сценах страдания на кресте и казни есть роскошь и изобилие изобразительности и нет простоты, приличествующей моменту.

Искусство в своем совершенстве как бы оттесняет боль, забивает боль. Так смотришь на картину Брюллова «Последний день Помпеи», восхищаясь красотой погибающих тел, светом и мраком, отступая сознанием от того, что у тебя на глазах погибает город.

Кисть мастера неистовствует в этих сценах. Она свободно летает, она вдохновенно отдается самой себе.

Можем ли мы осудить его за это? Нет. Можем ли мы сказать, что это только игра и чистое искусство? Тоже нет.

Так осуществляется бегство мастера в страну чудес. Оно предшествует его истинному удалению из романа. В конце концов, в сказке тоже льется кровь, но нам не страшно. Там героя разрубают на части, но он оживает, покропленный живой водой.

Но сказка сказке рознь. То, что происходит в Москве тридцатых годов, — веселое представление, «гастроль» господина Воланда и компании, которых выдумал мастер, и горькая действительность. Тут смесь сказки с несказкой, тут прихоть сюжета, который привлекает себе на помощь слишком мощные ассоциации. Оттого в последнем романе Булгакова мы наблюдаем смешение. То, что в «Белой гвардии» отстояло от людей, могло им видеться только в снах или в жаркую минуту откровения наедине с собой, тут выносится на площадь, под тент балагана, и недаром в одном театре, где я видел инсценировку «Мастера и Маргариты», Иешуа в конце спектакля наравне с другими актерами — изображающими Воланда, Коровьева, мастера и Пилата — выходил кланяться к зрителям. Режиссер принял и Иешуа за актера.

Театральность и цирковые трюки, разгул веселья, как будто поощряемые санкцией «неба» в романе, есть попытка мастера временно спастись в игре, заглушить свою муку игрой и вознаградить себя за свою бедную — по понятиям окружающих — жизнь. Он ставит перед реальностью увеличивающее зеркало и предоставляет ей возможность заглянуть в себя. Это зеркало искажает, ломает изображение, но оно и придает отражаемой в нем реальности величественность. Хотя это величественность отрицательная.

Если роман «Белая гвардия» был романом жизни и романом надежды (несмотря на льющуюся кровь), то «Мастер и Маргарита» — роман смерти и роман отчаяния.

Герои его умирают еще до своего ухода со сцены. Мертвые, они не спешат отбыть «на небо», а пребывают еще некоторое время на земле, чтобы увидеть плоды мщения. И за чертой жизни не оставляет их обида.

Узнав о гибели Берлиоза, мастер не жалеет о нем. Он жалеет только о том, что такая же участь не постигла латунских и других. Воланд, впрочем, не покладая рук работает на это

пожелание мастера, отрезая головы его обидчикам, убивая их и отправляя в непотребном виде в преисподнюю. Он только и делает, что мстит.

Стихия мщения главенствует, хотя милосердие, как говорит Воланд, лезет здесь изо всех щелей. Его приходится изгонять, как ненужного пришельца.

Черт здесь и палач, и почти жертва этого милосердия, потому что ему — по воле мастера и Маргариты — приходится то и дело прощать кого-то, возвращать кому-то жизнь. В опустевший костюм Прохора Прохоровича вновь влетает его тело, оторванная голова Бенгальского возвращается на его шею, а превратившийся в борова человек в пенсне вновь превращается в человека в пенсне.

Кажется, что это даже не черт, а лишь артист, изображающий черта, падший ангел, вновь почувствовавший в себе ангела и лишь прикрывающийся черным плащом и принявший образ черта. Что именно с истинным чертом или сатаной приходится ему сводить счеты в этом романе. С тем, кто запрятал в клинику Стравинского мастера, кто сделал председателем Жилищного товарищества Никанора Ивановича Босого — хапугу и негодяя, кто поставил во главе Массолита Берлиоза и развратил Аннушку. Отрезанная голова Берлиоза катится в «Мастере и Маргарите» навстречу подлинному валу зла, который, как цунами, готов, кажется, поглотить народ. Не было бы этого — невидимого в романе — черта, не попали бы в сумасшедший дом два поэта, не бегал бы по Москве, дивя людей, в исподнем и с иконой на груди Иван Бездомный. И не существовал бы поэт Рюхин, злобно завидующий Пушкину, которого убил какой-то «белогвардеец» и тем самым открыл ему путь к бессмертию.

Черт борется с чертом? Получается, что так. Уверенные в себе и, казалось, всесильные руководители масскультуры (лиходеевы, латунские, римские, берлиозы) получают свое. Никанор Иванович Босой, уличенный в хранении иностранной валюты, отправляется под конвоем в учреждение, откуда не возвращаются так быстро.

Это уже не Страшный суд, а смешной суд, это суд искусства над жизнью, возмездие искусства и отмщение.

3

Идея Массолита терпит в романе фиаско. Это происходит на сеансе черной магии в театре варьете, где толпа лицезреет ис-

кусство для масс и так же в конце сеанса, как и руководители театра, оказывается раздетой. Голые женщины бегают по Москве и оглашают ее ночную тишину своими криками.

Разрыв между «массой» и мастером очевиден в романе. Аннушка так же безразлична к его творению, как и к творениям, создаваемым под крылом Берлиоза. Но есть тонкий перекидной мостик, по которому и роман мастера, и само искусство способны воссоединиться со зрителем и читателем. Этот мост — Иван Бездомный и его судьба.

Учитель и «ученик» (так называет Бездомного мастер) оказываются в одном положении. Иван Бездомный обретает дом, и мастер, не имевший крыши над головой, попадает в тот же дом. Это клиника Стравинского. Они становятся соседями по палатам.

Конечно, это не дом, а горькая метафора Булгакова. Здесь нет ни света, ни покоя. Только луна иногда безучастно заглянет в окно.

Маргарита видит во сне мастера, выходящего к ней навстречу из какого-то сруба или избушки. Она стоит на краю земли, в пустом поле, одна. Герои романа все время думают о доме, помышляют о доме, хотят обрести дом. Готический особняк, в котором благополучно живет до встречи с мастером Маргарита, не дом для нее. Подвальчик мастера — временное убежище. Где обитает Иван Бездомный, мы и вовсе не знаем. Если судить по его показаниям в клинике Стравинского, его дядя живет где-то под Вологдой. Стало быть, и сам Иван оттуда. В Москве он не москвич.

Только чертей (пусть и притворяющихся чертями) не беспокоит, где им жить. Они кочуют из квартиры в квартиру, легко открывая замки и поселяясь в чужом жилище, как в своем. Для них дом — Вселенная. Воланд, по его собственным словам, помнит еще времена императора Тиберия.

Он не прочь побывать там мысленно, он не прочь сослать туда и мастера. Потому что в Москве тому нечего делать. Мастер достиг последней стадии своей душевной болезни — страха. Страх гонит его из подвальчика, страх заставляет сжечь роман, страх заставил возненавидеть само творчество.

Алексей Турбин в конце «Белой гвардии» возвращается к своим обязанностям — обязанностям врача. Он верует, что он еще кому-то нужен. У мастера нет этой веры. Он устал.

Боль усталости, как голос скрипки, пробивается в романе Булгакова сквозь «хохот, визг, стоны, свист» и «крики страда-

ния, ярости», которые «ненавистны» мастеру. Битье посуды в ресторане дома Грибоедова, стрельба из маузеров по Коту и ответные выстрелы Кота, вопли публики в театре варьете, когда партер и ложи засыпают фальшивыми банковскими билетами, — не могут заглушить этой безнадежной мелодии грусти.

Мастер уходит, он покидает свое Отечество.

Он, правда, оставляет вместо себя профессора истории и философии Ивана Николаевича Понырева (так теперь зовут Ивана Бездомного), он говорит о герое его поэмы: «Вы о нем продолжение напишите!» Он завещает ему и дело свое, и тему свою.

Но к своему собственному роману мастер уже равнодушен. Напечатают ли его? Прочтут ли его читатели? Это волнует Маргариту, но не мастера.

Если ему ненавистны даже «крики страданий», то что говорить о его душе? Она выжжена, «опустошена». Силы истрачены на преодоление непонимания, на писание, на муки непечатания. Мастер действительно болен в романе, но болен не сумасшествием, а болезнью усталости и потерею веры в искусство. В то, что оно спасет мир.

«Красота спасет мир», — говорила героиня Достоевского. Мастер в романе Булгакова сомневается в этом. Он и на любовь Маргариты отвечает вялой покорностью. Маргарита ведет его к чертям — он идет к чертям. Маргарита тянет его в комнату в подвальчике — он отправляется в подвальчик. Маргарита хочет воскрешения его романа, мастер не хочет.

Искусство бессмертно — утверждал Булгаков в «Белой гвардии». Тогда он еще верил в это. «И зазвучат клавиши...» — писал он о партитуре «Фауста», лежащей на рояле в квартире Турбиных.

Да, искусство бессмертно, соглашается мастер почти механически, да, «рукописи не горят». «Ваш роман принесет еще сюрпризы», — говорит ему Воланд. Мастер даже не откликается на это обещанье черта.

Что ж, говорит он Маргарите, если надо ради того, чтобы покинуть Москву, связаться с чертом, свяжемся с чертом. «Мы ограблены, измучены», — твердят в конце романа мастер и Маргарита. «Горькая нежность поднялась к сердцу мастера, и, неизвестно почему, он заплакал...» «Да, нити, нити, на моих глазах покрывается снегом голова... Смотри, какие у тебя глаза? В них пустыня... А плечи, плечи с бременем... Искалечили, искалечили, — речь Маргариты становилась бессвязной, Маргарита содрогалась от плача».

Как ни условен черт в последнем романе Булгакова, он все же черт. У него, по крайней мере, маска черта. «Правый глаз черный, левый почему-то зеленый».

Для того чтобы вызволить мастера из неволи, Маргарите приходится превратиться в «ведьму». Ей надо раздеться догола. Женщина должна на некоторое время перестать быть женщиной, то есть потерять стыд. Ей приходится летать на метле и голой стоять в присутствии Воланда.

В этой вызывающей чувственности тоже звучит мщение. Нежность любви исчезает под действием бесовского крема Азазелло. Маргарита начинает еще более косить глазами (до этого немножко косящий ее глаз был милой подробностью ее лица), и на ее губах появляется злая улыбка.

Чувственность в «Белой гвардии» была подавлена страданиями. В «Мастере и Маргарите» она, как бы вопреки им, предается безумию, как и танцующий лунный свет. На кабане летает по воздуху голая домработница Маргариты. Сама Маргарита без платья принимает гостей Сатаны. И даже на этом балу у Воланда, где действуют одни мертвецы, чувственность обнаруживает себя.

Игривые пассажи с молодыми ведьмами (прибавим сюда еще помощницу Воланда Геллу) не противоречат общей игровой природе романа. В царстве черта все позволено, так почему же не позволить себе обнажиться. «Заголимся и обнажимся!» — восклицали герои рассказа Достоевского «Бобок». Это тоже был их вызов — вызов мертвых живым.

4

Смерть своим растлевающим веянием веет в романе Булгакова. Она не столько вещественна, не столько материальна, сколько духовна, если так можно сказать о смерти. Дух смерти здесь сильнее наглядных доказательств. Здесь и умирают, кажется, как-то не всерьез, не так, как в «Белой гвардии». Но образ смерти и философия смерти, дарующие героям освобождение и избавление, кладут тень на все перипетии романа.

Если в «Белой гвардии» была надежда на продолжение рода или на возобновление рода (в любви Турбина-старшего и Юлии Рейсс, в любви Николки и сестры Най-Турса), если мальчик Петька Щеглов присоединялся к этой надежде, то дитя лишь раз появляется в последнем романе Булгакова и только на миг. Пролетая мимо дома, где живет ненавистный ей Латунский, в

квартире которого она только что устроила разгром, Маргарита видит в окне маленького мальчика и, жалея и любя, посылает ему прощальный привет.

Мастер бездетен. Нет дома, нет семьи, нет детей. Дитя мастера и Маргариты — спасенный Маргаритой роман. И может быть, Иванушка Бездомный, которого мастер напоследок называет ласково: «Иванушка».

История как бы обрывается на том поколении, которое застал в Москве Воланд. Часы еще идут, герои справляются о времени происходящего, точно обозначаются часы и минуты, когда они встречаются, когда они покидают место встречи. «Часы показывали два часа ночи», — пишет Булгаков. «Ровно в половине десятого», — назначает Маргарита свидание Азазелло.

Часы идут по хроникерской привычке, по издавней привычке бывшего газетчика Булгакова.

Но все «уже кончено», — говорит в романе Воланд. Окончен не только роман и кончена жизнь мастера, но и то, на продолжение чего еще могли рассчитывать в «Белой гвардии» Турбины.

Оставляя Иванушке Бездомному совет продолжить его поэму, мастер не знает (или не хочет знать), что ранее в беседе с профессором Стравинским Иван Бездомный сказал: «Я больше стихов писать не буду».

Может, он сказал эти слова для профессора, а может, и для себя. Он и сам в конце романа становится профессором истории и философии, помня о том, что мастер, знакомясь с ним в палате сумасшедшего дома, назвал себя не только мастером, но и «историком».

Может быть, «ученик» мастера потому и садится за исторические книги и старается познать философию, чтоб на новом круге судьбы вернуться к тому, чем кончил мастер. И таким образом соединить порвавшуюся цепь.

Волны любви, проходящие через холод и остывание смерти, через ее ледяное дыхание, «отогревают» на какое-то время роман Булгакова, разбрасывают по нему тепло и свет. Маргарита просит Воланда о несчастной Фриде. Мастер ласково называет Бездомного, как сына, Иванушка. «Не бойся», — говорит Маргарита мальчику, который в страхе зовет мать.

Но и любовь в «Мастере и Маргарите» уже не может обойтись без черта. Без его сверхъестественной поддержки. Любовь зябнет в романе. Ей неуютно. Она, наконец, не всесильна. Тень отчаяния падает здесь и на любовь.

Разве в «пустыне» что-нибудь растёт? Разве зародится на песке зеленый росток любви? Разве луна — это зеркало солнца — может дать ему свет, чтоб он поднялся?

«Он не заслужил света, — говорит о мастере Левий Матвей, — он заслужил покой».

Воланд спорит с ним, доказывает, что их свет — свет, которым награждают там, на «небе», — голый свет, чистенький свет, стерильный свет. Он даже не отбрасывает тени. Но Левий настаивает на своем. Это не приговор Иешуа и не приговор «неба». Это сам мастер карает себя за то, что из его души ушла любовь. Тот, кто покидает дом и кого покидает любовь, не заслужил света.

Но чем мастер хуже вахмистра Жилина или полковника Най-Турса? Разве он не страдал? Разве он поступился совестью? Он выстоял, он дописал свой роман.

Но его роман никого не спас. Свет ушел из его сердца еще до того, как он этот роман окончил. Он ушел из его сердца и из романа. Свет луны, которым освещается конец «Мастера и Маргариты», не свет. Он свет смерти. Луна у Булгакова просто «фонарь», ей все равно, над чем висеть и чему быть свидетелем. Она может висеть над Ершалаимом, где собираются распять Иешуа, над больницей, где лечат здоровых, над садом, где убивают Иуду, и над спящей Москвой. Она безразлична к происходящему.

«Горделивое равнодушие» охватывает мастера, когда он — уже мертвый — прощается с Москвой.

«Все мы в крови повинны» — произносит в конце «Белой гвардии» Елена Турбина. Турбины остаются, мастер уходит. Он не хочет взять на себя вину даже за приказы Воланда, за сказочные отрезания голов, разрывы туловищ, за пожары и поджоги, за оргии Кота и Коровьева. Он не хочет повиниться в своем мщении.

Он говорит об этом словами Воланда: *все счета оплачены.*

Глядя на картину, изображавшую героев 1812 года, Алексей Турбин призывал на помощь историю. Мастер, глядя на Москву, не вспоминает о ней. Для него связи с историей порваны.

И, тем не менее, он медлит. Уже всхрапывают кони, стоящие за его спиной, молча, но с напряжением ждут, когда он попрощается с городом, всадники, а мастер все стоит и стоит у обрыва над Москвой-рекой и смотрит на потухающий под солнцем город. Черти спокойны. Им вид города с ломающимися в окнах лучами, с пряничными башнями Новодевичьего монастыря ни о чем не говорит. Но для мастера это дом, родина.

Минута следует за минутой, невидимые часы останавливаются, и в романе образуется пауза, которая похожа на то оста-

новившееся время, которое позволяет себе «задержать» в ночь бала Воланд. Стрелки часов слипаются, как мгновения агонии Алексея Турбина.

Мастер о чем-то спорит с Москвой, даже грозит ей, но он слишком долго стоит над обрывом, готовый, кажется, рухнуть вниз вместе с обвалившейся от свиста Коровьева землей, с треснувшим от этого свиста берегом. Это затянувшееся молчание в романе, эта нежданная пауза в сюжете, где все вихрем неслось и заворачивалось, как смерч, есть отлет Булгакова от стихии сатиры. Куда-то уносится, убегает она, как уносится в сторону надвигающаяся на город гроза.

Тихо и печально делается на земле. О, мастер, «романтический мастер», «трижды романтический мастер», ты не можешь так просто уйти!

Пусть уверяют нас, что у него «исколотая иглами память», что он устал, измучен, сломлен, наконец, — город, где ему причинили столько боли, где он нищенствовал в подвальчике, где его сажали в тюрьму и в сумасшедший дом, а роман его поносили и не давали печатать, — все же приковывает его взоры.

Маргарита и Воланд зовут мастера в путь. Но мастер все стоит над обрывом и не может сдвинуться с места. «В первые мгновения, — пишет Булгаков, — к сердцу подкралась щемящая грусть, но очень быстро она сменилась сладковатой тревогой, бродячим цыганским волнением.

— Навсегда! — это надо осмыслить, — прошептал мастер и лизнул сухие, растрескавшиеся губы. Он стал прислушиваться и точно отмечать все, что происходит в его душе. Его волнение перешло, как ему показалось, в чувство глубокой и кровной обиды. Но та была нестойкой, пропала и почему-то сменилась горделивым равнодушием, а оно предчувствием постоянного покоя.

Группа всадников дожидалась мастера молча».

Но, несмотря на описанную перемену чувств, мастер заставляет их ждать и ждать. Он то жестикулирует, будто о чем-то говорит с городом, то наклоняет низко голову и смотрит в землю, то, поднявши ее, бросает взгляд далеко-далеко, «как бы стараясь перебросить» его «через весь город». Он прощается не с Москвой, а с Россией.

И, глядя на него, начинает грустить и Маргарита. «Меня охватила грусть... — говорит она Воланду. — Не правда ли, мессир, она вполне естественна даже тогда, когда человек знает, что

в конце... дороги его ждет счастье?.. Я боюсь, что это кончится слезами...»

Лицо Маргариты меняется перед прощанием. Оно делается мягким, женственным. Если раньше в этом лице преобладали черты «ведьмы», черты мщения и сама любовь Маргариты к мастеру была заряжена мщением и отмщением, то теперь его омывают чистые слезы.

Свист Бегемота, поднимающий на дыбы коней, заставляет лишь вздрогнуть мастера. Он не отзывается на этот призыв к бегству. И лишь оглушительный свист Коровьева, от которого на воздух взлетает тяжелое дубовое дерево, как бы пробуждает его от гипноза.

«— Ну, что же, — обратился к нему Воланд с высоты своего коня, — все счета оплачены? Прощание совершилось?

— Да, совершилось, — ответил мастер и, успокоившись, поглядел в лицо Воланду прямо и смело.

И тогда раздался трубный глас сатаны: «Пора», — и понеслись кони, и город за их спинами ушел в землю и оставил по себе только туман».

5

Как страшен этот уход и как беспощадно он оплачен! Разве счеты мастера с жизнью — это сгоревший Массолит? Разве комедия в театре варьете и расчёт с теми, кто сторожил, гнал, сажал в сумасшедший дом мастера, — оплата всех счетов?

Рука Булгакова карает обидчиков мастера, но она не щадит й мастера. И «это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна успокоит его».

Смерть, как и разгул стихии мщения, для мастера — освобождение. Но это не свобода счастья, о котором говорит Воланду Маргарита. Это свобода пустоты и покоя, в котором ни творчеству, ни любви уже нет места. Посмертного существования мастера мы представить не можем.

Смерть от усталости, от разуверения в себе, в искусстве и даже в любви оплачивается одиночеством. В этом смысле мастер «не дотягивает» до своего двойника — Иешуа, который все же воскресает в романе, чтобы простить Пилата.

Что ждет мастера по ту сторону жизни? «Я уже больше не буду писать о нем, — говорит он, прощаясь с Иваном Бездомным, имея в виду героя своего романа. — Я буду занят другим».

Так чем же? «Неужели ж вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? — спрашивает его Воланд. — Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула?» Воланд смеется над мастером. Мастер сам смеется над собой. В пустоте ничего не создашь. Реторта — не тот сосуд, в котором рождаются живые люди.

Так что же ждет мастера? Алхимия? И какой новый гомункул может вдохновить его на писание? Уж не тот ли, которого старался найти Воланд в момент сеанса черной магии в театре варьете, когда стремился рассмотреть москвичей «в массе»?

В романе есть жестокая фраза: «Не бывает так, чтоб все стало, как было». Это относится и к писанию мастера. Мастеру больше не о чем писать.

«— ...Скажи мне, любезный Фагот, — обращается Воланд к своему помощнику во время сеанса, — как, по-твоему, ведь московское народонаселение значительно изменилось?..

— Точно так, мессир...

— Ты прав. Горожане сильно изменились внешне, я говорю, как и сам город, впрочем. О костюмах нечего уж и говорить, но появились эти... как их... трамваи, автомобили...

— Автобусы, — почтительно подсказал Фагот».

«— Ну, что же, — продолжает о москвичах Воланд, — они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их».

Оценки черта щедрее оценки мастера. Черт с любопытством вглядывается в лица людей, мастеру до них нет дела. Вот где утраты последнего романа Булгакова по сравнению с его первым романом.

Даже Воланд теряется перед этой трагедией усталости, трагедией желания уйти из мира, покинуть жизнь.

Человек обычно цепляется за жизнь и просит беса о продолжении ее. Здесь он ничего не хочет от него. Он разрешает бесу лишить его жизни. Он мог бы просто выпить яд и покончить самоубийством, но он передоверяет это Азазелло, который без труда превращает мастера и Маргариту из живых в мертвых.

В литературе бес всегда искушал героя, предлагая ему соблазнительные условия в обмен на душу. Здесь герой искушает беса. Он дает ему порезвиться и покрасоваться, попаясничать и

погордиться своим могуществом, а затем сбрасывает его в пропасть, потому что тот ему больше не нужен.

«Рукописи не горят» — это мщение и гордыня. И конечно, самозащита. Хотя эти слова произносит Воланд, это слова мастера. Если вы сломали меня, говорит он кому-то, то вы не убили мой роман. Вы ничего с этим не сможете поделать. Мои черты в моем романе сильнее вас. Горит дом Грибоедова (ничего, отстроят «лучше прежнего», — шутит Воланд), горит подвальчик, в котором провели свой последний день мастер и Маргарита, но нельзя сжечь роман.

И все же... Рукописи не горят, но люди умирают. Их мучают, им больно. Как ни хранили, ни берегли роман мастера, ни собирали его по листочкам, ни возрождали из пепла, — он, воскреснув, не принес облегчения ни мастеру, ни Маргарите. Он, как и мастер, ушел в свое бессмертие.

Это награда мастеру, как награда мастера чертям — их превращение в прекрасных рыцарей. Что ж, черти того заслужили. Орудия смеха мастера, они должны были хоть что-то получить за то, что достаточно посмешили нас.

В «Мастере и Маргарите», как было сказано, Булгаков сомневается в возрождающейся силе искусства, хотя дописывает он свой роман умирающей рукой. Он борется со смертью самим писанием.

За романом Булгакова стоит подвиг Булгакова. Но и за этот подвиг он не хочет наградить ни себя, ни героя светом.

6

В романе есть фраза: «Каждому будет дано по его вере». Ее произносит Воланд. Она как бы спорит с тем эпиграфом из «Белой гвардии», где сказано, что каждому будет воздано по делам его.

Но тут нет противоречия. Ибо и «вера» и «дело» есть, по убеждению Булгакова, любовь. На любви все завязано. Само «продолжение» жизни, о котором толкует мастер, оставляя свой последний завет Иванушке, есть любовь. Стихия любви, стихия лирическая вступила в единоборство со стихией уничтожительно-сатирической. Эпический конфликт поднимал роман на ту высоту, с которой было видно дальше, чем с Воробьевых гор. Или с лунной дороги, ведущей в Ершалаим.

В этом смысле «Белая гвардия» — последний классический роман русской литературы. Роман, завершающий целый век ее развития, век, так светло начавшийся в творениях Пушкина. Недаром и отсчет «Белой гвардии» — отсчет пушкинский. Тут все меряется Пушкиным и вдохновляется Пушкиным. Все непушкинское или искаженно-пушкинское осмеивается, все нетленно-пушкинское возвышается.

Пушкинское лишь редкими искрами сверкает в последнем романе Булгакова.

Может быть, эта утрата пушкинского есть одновременно приобретение гоголевского?

Булгаков не раз называл Гоголя своим «Учителем».

Он своим любимым героям дал гоголевские черты. Острый птичий нос у Николки в «Белой гвардии», острый нос и у мастера в «Мастере и Маргарите». Гоголь появляется и в «Театральном романе». Он изображен на картине, висящей в фойе Независимого Театра. У него «длиннейший птичий нос, больные встревоженные глаза, с волосами, ниспадавшими прямыми прядями, и изможденные щеки».

Есть соблазн сравнить этот портрет Гоголя времен писания второго тома «Мертвых душ» с портретом мастера в «Мастере и Маргарите».

Но это лишь внешнее сходство.

Ранний Булгаков гораздо ближе позднему Гоголю, чем поздний Булгаков позднему Гоголю, да и Гоголю в целом. Гоголевские слезы как бы высыхают в смехе Булгакова. Происходит ужесточение смеха, что отделяет ученика от Учителя.

Герои Гоголя, посмеявшись над Россией и над собой, не оставляли дома. Они поднимали себя из развалин, как поднимает себя из развалин во втором томе «Мертвых душ» Чичиков, и отправлялись в глубину России, чтоб оттуда начать свое возвращение.

Так же поступали герои Достоевского и Толстого.

За спиной Булгакова была великая русская литература и русская традиция, согласно которой даже уход, бегство, отъезд, удаление героя со сцены (или даже из жизни) должен был обернуться возвратом.

Герои русской литературы находили свою смерть и свои могилы на русской земле. Они шли или в революцию, как Алеша Карамазов, — шли из церквей и монастырей, — или в церковь и монастырь, как герои второго тома «Мертвых душ» или романов Лескова.

Они шли на каторгу, как Раскольников, чтоб замолить вину, или шли вслед за каторжниками, чувствуя ту же вину, как герой толстовского «Воскресения». Они не покидали своего дома.

Булгаковский мастер порывает с этой традицией. Он уходит окончательно и навсегда. И не жалеет об этом. Пауза на Воробьевых горах, как бы значительна она ни была, остается лишь паузой.

И все же именно она — центр романа, а не сцены мщения и торжества смеха. Центр — беззвучный монолог мастера и плач Маргариты на Воробьевых горах.

Покоя нет, он только снится... Покоя в родном доме быть не может. Вечного покоя тем более. В доме, в России героев ждут «мучения» и угрызения совести, приступы безверия и обретения света в вере. Великие книги русской литературы всегда заканчивались на этой ноте. Русская литература шла к этому от Пушкина к Блоку, который в своей последней поэме — в «Двенадцати», — несмотря на кровь, тоже увидел свет впереди. Свет разрывал туман.

«Белая гвардия» замыкает этот ряд. «Мастер и Маргарита» уже создание иной эпохи.

И все-таки мастер не Фауст, хотя эпиграф из Гёте и предваряет роман. Все-таки это не благополучный Фауст, который, убив на дуэли Валентина, погубив Маргариту и ее дитя, а затем Филемона и Бавкиду (на его совести, по крайней мере, пять жизней), без душевного содрогания поднимается на небо.

Тут «вечный сюжет» как-то ломается под влиянием русских условий. Эльфы под пение муз возносят Фауста в обиталище ангелов. Он там теперь равный среди равных. Ему дано вкушать вполне заслуженный им свет. Но чем он заслужил его? Тем, что построил плотину да город?

Фауста в трагедии Гёте спасает и оправдывает дело — для героя русского романа это не оправдание. Ему подавай оправдание души, чистую совесть. Иначе он будет терзаться и казнить себя. Никакое дело — даже самое грандиозное по масштабам — не способно спасти его, если совесть его нечиста. Он себе света задаром не потребует и задаром его не получит.

Это лишний раз подтверждает последний роман Булгакова.

7

Осталось сказать о природе света, что в конце «Мастера и Маргариты» освещает ушедших и оставшихся. О свете луны, ко-

торая освещает дорогу Понтию Пилату, которая манит, мучит, дразнит героев и «играет» с ними и «шалит».

Да, луна «шалит» у Булгакова, как «играет» в его первом романе Венера.

Ночь полнолуния как будто возвращает профессора истории и философии Ивана Понырева к высшей жизни. Странное и необъяснимое начинается в эту ночь. Шалит луна, шалит кровь в жилах булгаковского Иванушки. Он начинает верить в то, что происшедшее с ним в романе мастера не было сном, наваждением. Или очередным фокусом Воланда. Он верит в это, как можно верить только в загробное существование или воскрешение мертвых. Он верит, что те, кто ушел из жизни на его глазах (мастер и Маргарита), живы.

Луна у Булгакова — солнце мертвых. Ее свет — свет тревоги, раздражающий свет; свет болезни, наконец. Потому что рядом со спящим (и во сне бодрствующим) Иваном на тумбочке лежит наготове шприц и ампула с жидкостью, похожей на крепко заваренный чай. Жена должна сделать ему укол, чтоб он вернулся в «нормальное» состояние.

Эта щемящая подробность — шприц у постели Иванушки — не очень обнадеживает. И у Иванушки, как и у мастера, уже «исколотая память».

От света луны не поднимаются всходы, не распускаются листья, не оживают деревья. От него ничего не родится. Он безысходен.

Свет луны — это свет обманов, свет игры света, который не может признать за истинный свет Булгаков. Поэтому он отводит ему раздражающую функцию. Поэтому он позволяет луне «неистовствовать, обрушивать потоки света прямо на Ивана» и устраивать в комнате его «лунное наводнение».

Называя своего героя Иванушкой, Булгаков не только отдает ему прощальную ласку мастера. Не только желание мастера остаться на родине. Иванушка — герой русской сказки, а роман Булгакова, как мы уже сказали, сказка.

В сказке Иванушке-дурачку (а на самом деле умному) все удавалось — и поймать за хвост жар-птицу, и расколдовать заколдованную царевну, и даже получить за ней в приданое царство. Иванушка — дитя воображения народа и надежда народного сознания, которое при всех обстоятельствах — уповало на чудо. Чудо, являющееся мотором русской истории.

Булгаков верует в Иванушку и опасается за Иванушку. Он видит в его судьбе повторение судьбы мастера. Вот отчего безнадежен диалог Ивана Понырева с луной.

В минуты лунного наводнения Иван Николаевич Понырев спит в своей комнате «со счастливым лицом». Но его счастье сторожит острый шприц.

Искус мщения, искус оплаты всех счетов преодолен этим концом. Потому что, как в сцене на Воробьевых горах, читателя охватывают горе и боль. Роман вновь делается чувствителен к боли, глушимой стихией смеха и игрой искусства. В нем возрождается то, что, кажется, навсегда ушло вместе с уходом мастера и Маргариты.

«Гори, страдание!» — восклицает, прощаясь с жизнью, Маргарита. Но страдание не сгорает в огне, как не горят и рукописи.

Последний роман Булгакова протягивает руку первому роману Булгакова. Ставшие отдаленными берега оказываются в зоне взаимной видимости. Интересно, что Воланд, всюду называющий себя «немцем» и тем подчеркивающий свое родство с Мефистофелем, — все время говорит с акцентом. Но стоит ему начать читать роман мастера о Понтии Пилате вслух, как акцент тут же исчезает. Он читает на чистейшем русском языке.

Потому что роман этот — русский. И о русском. И сам Воланд — герой русского романа.

1984

ТРИПТИХ О БУЛГАКОВЕ

1. Воробьевы горы


ноябре 2000 года мы снимали телевизионный фильм о Булгакове. Было пасмурно, дул холодный ветер и сеял последний — перед снегом — дождь.

Кроме знаменитой панорамы Москвы с Воробьевых гор была видна Пироговская улица, почти что близкий Арбат и затерявшийся среди его крыш Нащокинский переулок, а на переднем плане — Новодевичий монастырь.

На Пироговке была одна из квартир Булгакова́, в Нащокинском он скончался, а в ограде Новодевичьего похоронен.

К концу съемок сумерки быстро перешли в вечер, и внизу засияла огнями Москва. А по левую руку от нас затеплились окна храма Троицы Живоначальной, воздвигнутого перед войной 1812 года. Храм этот замечателен тем, что в нем накануне совета в Филях молился Кутузов, испрашивая у Бога благословения на оставление Москвы.

Москва историческая невольно вторгалась в наш фильм. Пространство романов Булгакова благодаря этому расширялось и приобретало провиденциальный смысл. Построенные (я имею в виду «Белую гвардию» и «Мастера и Маргариту») по канве евангельского сюжета — и там и здесь это сюжет Апокалипсиса, — они тем не менее оставались прочно привязанными к русской истории.

Меня поразило, как контрастно расходятся сюжет исторический и сюжет литературный: молитва Кутузова на Воробьевых горах и прощание мастера с Москвой. Если Кутузов хочет оставить Москву для того, чтобы вернуться, то герой Булгакова, испытывая сладость освобождения, расстается с ней *навсегда*. Он стоит над обрывом, спускающимся к Москве-реке, и грозит городу, то сожалея, что покидает его, то радуясь этому событию. Правда, делает он это уже будучи .умерщвленным Азазелло.

Маргарита и мастер в конце романа мертвы, и их бегство из Москвы — бегство на тот свет.

Налицо эмиграция мастера — о выезде из СССР мечтал Булгаков, но эмиграция в смерть. Смерть развязывает все узлы, освобождает от страданий, она — единственный исход для тех, кто, как говорит автор романа, «совершенно ограблены».

Если последний роман Булгакова кончается смертью, то первый его роман «Белая гвардия» (1925 г.) начинается с похорон матери. Мать, умирая, сказала детям: живите, а им пришлось «мучиться и умирать».

Прощание с нею происходит в церкви Николы Доброго, и это знак того, что Бог *спасет семью*, хотя и здесь прольется кровь, как предсказано в Апокалипсисе. И именно эту часть Евангелия процитирует в начале романа священник церкви Николы Доброго.

Божественное провидение все же хранит семью Турбиных, в отличие от героев «Мастера и Маргариты» (1940 г.), где нет семьи, нет детей, нет дома, а есть два одиноких человека, которых окончательно соединяет лишь смерть.

Впрочем, женское животворящее начало присутствует у Булгакова только в одном поколении. Продолжения рода нет. Мать в «Белой гвардии» — единственная женщина, у которой есть дети. Бездетна Елена Турбина, Маргарита, ее служанка, Аннушка, разлившая на трамвайных путях подсолнечное масло, соседка Турбиных Ванда.

Это *истощение женского* в новейшей русской истории не случайно. Согласно преданию, Россия издавна считалась «Домом Пресвятой Богородицы», «необоримым Богородициным достоянием». Теперь ее Дом разорен, и женское ушло из него, как ушла воля к обновлению жизни.

В «Белой гвардии» есть один ребенок — мальчик Петька. В финале романа он видит сон о солнце, о сверкающем солнечном шаре, который катится по зеленому лугу. В «Мастере и Маргарите» детей нет, и завершается он полетом над болотами, а на болоте, как известно, дом не построишь. Сам мастер в этом романе не имеет даже угла, ютясь то в подвальчике, то в палате сумасшедшего дома. Тот фантастический дом, в котором они с Маргаритой поселятся после смерти, хоть и украшен венецианским окном и вьющимся по стенам виноградом, дом не жилой, мертвый дом.

«Белая гвардия», созданная молодым Булгаковым, несмотря на пролившуюся в ней кровь, роман жизни, «Мастер и Маргарита» — творение отчаявшегося Булгакова — роман смерти.

Глядя на колеблющийся свет в окнах храма Троицы Живоначальной, на Смоленский собор за Москвой-рекой, где хранится чудотворная икона Смоленской Богоматери, я вспомнил икону, перед которой молилась в «Белой гвардии» Елена Турбина, прося Божью Матерь и ее Сына спасти умирающего брата.

И ее молитва дошла по адресу: от нее протянулся «цепочный луч» прямо в сердце Елены, и Алексей Турбин, уже находившийся у порога смерти, выздоровел.

Какие же проникающие слова произнесла эта женщина — слова, на которые не могли не откликнуться Мать и Сын? Она сказала: «все мы в крови повинны».

Осознание вины и покаяние — вот что побудило послать ей спасительный луч.

В «Мастере и Маргарите» нет Бога. Действие здесь происходит в городе, в котором, по уверению Берлиоза, живут одни атеисты. Когда Воланд, ознакомившись с этим тезисом, почти в испуге оглядывается по сторонам, то ему кажется, что в каждом окне он видит по атеисту.

Это его ужасает, но, с другой стороны, дает ему такую власть над москвичами, которую не имеют ни НКВД, ни ЦК ВКП(б), ни сам Сталин.

Булгаков называет Город в «Белой гвардии» Вавилоном. Но если следовать логике Апокалипсиса, то Москва, откуда подходят к Киеву красные части, не что иное, как очищенный от скверны Новый Иерусалим. Но в «Мастере и Маргарите» это такой же город блуда, обмана и насилия, управляемый не метафорической, а материализовавшейся нечистою силой.

Об этом говорит и попадающая в круг обзора с Воробьевых гор московская топонимика. Отсюда виден пруд у стен Новодевичьего монастыря, который носил название Вавилон, сад при монастыре, тоже имевший это имя, а в версте от них, спрятанный ныне под землю, протекает ручей Вавилон, приток Москвы-реки.

Заколдованное место! Территория, где поэтический вымысел пускает корни в историю и головой упирается в небесный свод.

Жизнь Булгакова и его творения как бы оказываются в кольце символов и метафор, неумышленных намеков и совпадений, «заказанных» свыше, и замыкается это кольцо все тут же, у под-

ножия Воробьевых гор, на месте его последнего успокоения. Сегодня над могилой Булгакова реют в московском воздухе кресты, блестят купола и оглашает окрестности колокольный звон.

В дневнике его жены Елены Сергеевны Булгаковой есть запись, сделанная в сентябре 1938 года. В тот осенний вечер компания, в которой были и Булгаковы, отправилась на Воробьевы горы. «Впечатление такое, — пишет Елена Сергеевна, — что сейчас задохнешься — мгла, пропитанная запахом какой-то эссенции, очевидно, с какого-то завода. Красноватые тусклые огоньки внизу в Москве. *Страшно*».

Такою увидел Москву мастер с высоты своего прощального полета. Такою она показалась и самим Булгаковым в эпоху ночных арестов.

2. Патриаршие пруды

Роман «Мастер и Маргарита» начинается на Патриарших прудах, т. е. на бывшем Козьем болоте. Не зря Воланд является именно сюда, ибо болото — лучшее место для черта, а его новое наименование — Патриаршие пруды — подает сигнал к спору о том, существовал ли Христос или не существовал. Два действующих лица этого пролога Бог и черт (а между ними человек) становятся завязкою драмы, весьма похожей на «пролог на небесах» в гётевском «Фаусте», так часто поминаемом в обоих романах Булгакова.

Только тут не небеса, а Москва тридцатых годов. И свидетелем в защиту Бога (и его подлинного существования) выступает не Бог и не Божественное Писание, а их вечный оппонент — сатана. Он не только доказывает историческую подлинность Христа, но и чуть ли не действует по его воле, по крайней мере, по воле его литературного двойника Иешуа.

В Бога в «Мастере и Маргарите» на самом деле не верит никто. Ни Берлиоз, ни Иван Бездомный, ни буфетчик театра варьете, ни его администратор Римский, ни Варенуха, ни Степа Лиходеев, ни председатель жилищного кооператива Никанор Иванович Босой, ни главный врач психиатрической клиники Стравинский, ни Аннушка, да, пожалуй, и сам мастер и его подруга. Черт своими благодеяниями и им должен доказать, что Бог, от имени которого он тут распоряжается, реальность, а не миф.

«Умоли Сына своего, чтоб послал чудо», — просит Елена Турбина Богородицу. О таком же чуде молит и Маргарита, и оно

посылается на землю в виде Воланда и его подручных. Мастер и Маргарита оправдываются: «Когда люди совершенно ограблены, они ищут спасения у потусторонней силы».

Только в одном романе эта сила — Бог, а в другом — черт.

В «Белой гвардии» все символы относят нас к христианской трактовке судьбы человека и истории. В центре романа, на Владимирской горке возвышается фигура Святого Владимира, крестившего Русь. Святой Владимир держит в руках *крест,* но иногда игра света (он подсвечен прожекторами) превращает этот крест в *меч,* и тогда вспоминаются слова Евангелия о мече карающем.

Здесь же возникает в предсмертном сне Турбина *видение рая*, освещенного неземным голубым сиянием, здесь же дышит смрадом и *ад* — подземные этажи Города, где свалены переплетенные друг с другом мертвые тела.

Больше всего поражает Турбина то, что в раю нашли прибежище вместе с белыми и красные. Он не может понять этой милости к убийцам и разрушителям, но Бог через вахмистра Жилина, сослуживца Турбина по полку, отвечает ему: «Все вы у меня... одинаковые, в поле брани убиенные».

Таков взгляд Булгакова 1925 года. Взгляд Булгакова 1940 года отличается от него. Здесь нет прощения, нет снисхождения к тем, кого в первом романе Булгаков называет «красными». Красные теперь — чума, недочеловеки и античеловеки, и лишь одна месть применима к ним. Отрывание голов, беспощадный, пожирающий их клетки рак, поджоги домов, в которых они обитают (выселив оттуда законных жильцов), — вот чего они достойны. Их надо в массовом порядке отправлять в сумасшедшие дома, как это случается с коллективом, поющим «Славное море, священный Байкал», или беспощадно раздевать догола на виду у всего мира, как это делает Воланд на сеансе черной магии в театре варьете.

Первый роман Булгакова — роман покаяния и прощения, последний — роман «кровной обиды» (чувство мастера на Воробьевых горах) и мщения. Тезис «Белой гвардии» — «все мы в крови повинны», антитезис «Мастера и Маргариты» — «все счета оплачены» (слова Воланда, подтверждаемые мастером).

Если в «Белой гвардии» даже богохульствующий в прошлом поэт Русаков, сначала наказанный дурной болезнью, прощен, то в «Мастере и Маргарите» меч опускается на головы всех, кто

так или иначе повинен в страданиях мастера, в жестокости, алчности или политическом прелюбодеянии.

Наверное, оттого мастер, не противящийся этим расправам, не удостаивается в конце романа *света,* а обретает один *покой.*

3. Новодевичий монастырь

Именно здесь, где завершались съемки нашего фильма и где божественное и человеческое, а также покой и свет тесно соседствуют, и настала пора расшифровать поэтические коды Булгакова, дающие ключ к высшей реальности, которая составляет основу, смысл и дальнюю перспективу его романов.

Начнем с метафоры «света». Свет у Булгакова — это и электрический свет под абажуром в доме Турбиных, и свет звезд, свет солнца (по преимуществу в «Белой гвардии»), свет луны (по преимуществу в «Мастере и Маргарите») и, наконец, Божественный свет, свет исцеляющий, преображающий, возвращающий к жизни мертвых.

В первом случае (электричество) — это свет механический, способный в любую минуту погаснуть и уступить место тьме, во втором (свет звезд) — отдаленный и материальный (солнце), отражательный, мертвый (луна), в третьем (речь о свете, идущем от Бога) — нематериальный, неиссякаемый, вечный.

Столь же многолика и метафора «покоя».

Есть покой дома, семейного согласия и любви (где двое вместе, там и покой), есть покой жизни и покой смерти или наркотического сна (Иван Николаевич Понырев в финале «Мастера и Маргариты»), покой «рая», несколько шаржированного и театрализованного Булгаковым. Свет, который светит в раю, особый свет. Как говорит о нем Жилин, он «верст на тысячу и скрозь тебя». И от него «такая радость, такая радость».

Строго в соответствии со «звездным» замыслом и завершаются оба романа. В одном торжествует свет солнца (свет жизни), в другом — свет луны, этого фонаря смерти. В последних строках «Белой гвардии» на небе, «в неизмеримой высоте за... синим пологом («занавесом Бога») у царских врат служат всенощную», в эпилоге «Мастера» луна беснуется у постели бедного Понырева и по лунному лучу уходит со своей собакой Понтий Пилат.

И еще одна метафорическая пара соединяет жизнь и романы Булгакова. Это образы двух городов, один из которых (Киев 1918–1919 гг.) — символ падения и гибели, другой (Москва

тридцатых годов) — символ разбитых надежд. «Се творю все новое» — сказано в Апокалипсисе. Именно «все новое» и старались построить в России большевики. И что из этого получилось? То, что так зло описано в «Мастере и Маргарите».

Как выглядит Новый град, Град Бога в Евангелии? В нем нет ночи, нет «нужды ни в солнце, ни в луне, ибо светильник его Агнец». Он и есть «звезда светлая и утренняя», которая вечно стоит над горизонтом. Через сам град протекает «чистая и светлая река жизни», а посреди возвышается «древо жизни», дающее плоды двенадцать раз в году. И не смеет войти в этот град «ничто нечистое и ничто преданное мерзости и лжи». И не будет в нем крови пророков и святых и всех убитых на земле.

«И смерти здесь не будет, — говорит Апокалипсис, — ни плача, ни вопля, ни болезни, ибо прежнее прошло».

Глядя на Москву XXI века, можно ли сказать, что прежнее прошло? Что настал конец истории, так как в Апокалипсисе сказано, что после сокрушения «зверя», т. е. сатаны, «времени уже не будет»?

Неужели Москва-река, по поверхности которой плавают бензиновые пятна, есть «чистая река жизни»? И к нам в дома не проникает ничто преданное мерзости и лжи?

Прежнее не прошло. Бал-маскарад, устроенный Воландом в романе Булгакова, ныне бескровен (хотя кровь льется уже не из-за идей, а из-за денег), но не менее страшен.

Вспомним предсмертные дни Булгакова. Шторы в квартире задернуты, на его глазах черные очки. Он ослеп. Его мучат боли. Он подзывает бессменно дежурившую возле него жену и говорит ей: «Лежу... *покой,* ты со мной, *вот счастье*». За два дня до кончины он просит ее: «Подойди ко мне, я тебя поцелую и *перекрещу* на всякий случай».

«Свету! Свету!» — вот чего просит он время от времени. И в первые мгновения после смерти жена видит в его глазах «изумление». Они как будто «налились необычайным светом».

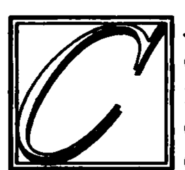
Значит ли это, что Булгаков обрел то, в чем отказал своему двойнику в романе?

Елена Сергеевна еще долго писала ему письма, которые называла «письмами на тот свет». Сейчас они воссоединились и лежат рядом на кладбище **Новодевичьего** (последняя многозначащая метафора!) монастыря.

И над их «последним приютом» растут два молодых деревца.

2000

ЛУЧШАЯ ПРАВДА — ВЫМЫСЕЛ



лова эти принадлежат Шекспиру, и хотя вложены они в уста шута, я думаю, Шекспир не шутил. Многие пьесы Шекспира вовсе не похожи на жизнь, собственно, большинство из них таково. Герои его (например, Гамлет) слишком умны для своих лет и, как писал Толстой, в них нет индивидуальности — то есть выявления общего в частном, что составляло любимую художественную мысль Толстого. Борясь с Шекспиром, Толстой боролся не с самим автором, а с его пониманием правды или художественности, которые казались великому реалисту слишком условными. Меж тем Толстой и Шекспир прекрасно сосуществуют в нашем сознании и не теснят друг друга. Мы признаем художественным и Гамлета (в котором действительно слишком слаба индивидуальность и чересчур выражено общее), и Наташу Ростову, которую вне облика толстовской Наташи, вне ее привычек, лица, манеры говорить, с такой тщательностью описанных Толстым, представить нельзя. Недаром, когда пытаются перенести прозу Толстого на экран, стараются во всем — в том числе и во внешнем подобии действующих лиц — подражать ему. Он сам дает тому повод. Но попробуйте подражать в этом смысле Достоевскому! Тут, скорей, лицо идеи надо выявлять, ее, если можно так сказать, психологию и историю жизни, а не писать похожие события и портреты.

Обращаясь к современной литературе, я думаю, что у нас сильней всего распространено описание. Еще в школе нам твердят о том, что художественно только то, что художественно, или заключено в образ, в картину, обращено в пейзаж, портрет, диалог. Даже знаменитые отступления Толстого в «Севастопольских рассказах» или в «Войне и мире» (где автор сам выходит к читателю и недвусмысленно говорит от своего имени) считаются отступлениями от художественности, которая, скажем, в «Вой-

не и мире» представлена только сценами и картинами. То сцена на балу, сцена под небом Аустерлица, картина первого боя Николая Ростова и т. д. Но оторвите эти описания от толстовского присутствия вблизи них — и вы разорвете самого Толстого, нарушите закон равновесия его цельного художественного мира, который един и неделим именно в этой своей «несоединимости». Законы драмы, конечно, дают больший простор условности, и поэтому метод Шекспира (лучшая правда — вымысел), может быть, более оправдан в драматургии, но драматургия Толстого столь же строга к соответствию действительности, как и его проза. Тут все основано на верности характеров жизни, на реальном сюжете, на естественности разговоров.

Этот путь, пробитый не одним Толстым, как бы стал главенствующим в русской литературе на многие годы. И сейчас в ней преобладает, условно говоря, толстовское начало, впрочем, несколько ослабленное отсутствием весьма важного элемента — того самого элемента, который в системе Толстого кажется инородным, чуть ли не чужеродным и, уж во всяком случае, не художественным. Я имею в виду философию Толстого, его понимание мира и человека, которые мы, уже борясь с Толстым, отделяем от его картин.

Но и эти картины, если вглядеться в них, поставив их рядом, довольно деспотически организованы мыслью Толстого, при всей стихийности своей имеют границы и образуют взвешенную во всех частях художественную Вселенную, которая является собственным творением Толстого. Этой организации, этого творчества — не в значении хорошей отделки написанного, а в прямом значении сотворения новой действительности — я почти не вижу в современной прозе. В поэзии созидаются некие маленькие одиночные миры, но они теряются в туманности больших миров, светящих нам из прошлого. То прошлое не так уж далеко: это и XIX и XX век, но все же оно прошлое, а в настоящем мы видим лишь попытки заимствовать или мышление, или стиль Пушкина, Тютчева, Блока, Маяковского, Пастернака. Я не говорю о газетной поэзии, а о той, что пытается с помощью завещанных идей и средств встать на ноги.

Тот же процесс происходит и в современной прозе. Толстовский опыт давит и вызывает желание монументальной живописи (да и сама действительность того требует и дает для этого основания), но заимствуется он чисто механически: перенимаются толстовские объемы и приемы, которые не способны к плодо-

ношению без озаряющего их духа, каким был беспокойный дух автора «Войны и мира». Особенно это касается литературы о войне. Тут пример Толстого слишком нагляден, слишком близок — я уж не говорю о масштабе событий: Отечественная война 1812 года и Великая Отечественная. Но, читая иные эпопеи такого рода, видишь в них один толстовский маскарад. Герои как будто не вымышлены, говорят они слова, которые говорили на самом деле (можно подтвердить протоколами), и одеты так, как их исторические предшественники, но историей, честно говоря, тут и не пахнет, ибо история — это не одно присутствие исторических фактов, но и прежде всего исторический взгляд на жизнь. Исторический в смысле соотнесения прошлого с настоящим, в смысле некоего воспарения над материалом и ощущения его положения в историческом ряду. В «Войне и мире» важен не факт, что Александр Первый сидит после Аустерлицкого сражения под деревом и плачет (то факт действительный, и взят он Толстым из истории Александра Н. Шильдера), а исторические чувства (и историческое бытие) неисторических лиц — Наташи, Пьера, Андрея Болконского и самого автора, который вписывает в историю и свою жизнь.

В иных романах о войне видишь лишь факты, кое-какие щекотливые дворцовые подробности, некоторое обнародование архивных данных, которые сами по себе занимательны, но вот исторического чувства нет, а как уж переходишь от действительных лиц к вымышленным, становится просто скучно. Тут вступает в права плоская художественность, понимаемая только как описание, как чистое изложение судьбы, жизненного пути и всяких переживаний героя. И сразу делается неинтересным диалог (который в части, касающейся реальных лиц, интриговал своим «историзмом»), и начинается скольжение по рельсам сюжета, который кое-как слепливается с тем действительным историческим событием, которому посвящен роман.

В таких случаях может выручить только честная правда описания, честность в воспроизведении жизни как она есть. Это хоть кое-что, да и немалое «кое-что», ибо и правдой — в ее прямом значении — не очень-то балуют нас писатели.

Затронув тему об историзме фактов, мы невольно должны коснуться и введения документа в литературу. Действительность XX века так ошеломляюще подействовала на литературу, что та, кажется, отшатнулась от самой себя, вернее, от исконных своих приемов изображения. Ей стало стыдно описывать вви-

ду того, что произошло. Возвысил свой голос факт, документ, кадр кинохроники, сильно потеснивший вымысел. Документ ворвался на страницы литературы, смешав, кажется, все карты художественности, учинив ей строгий досмотр и поставив ее в подчиненное положение по отношению к себе. Первые пробы в этом роде были беспроигрышны. Ныне восстанавливаются права образа. Восстанавливаются поэтические права искусства на переделку действительности, на ее осознание в своих формах. Документу не хватает философского дыхания, которое придает литературе власть над реальностью, и силу преодоления реальности. Ныне и документ как бы набивает оскомину, бесчисленные поделки и подделки под него стали чуть ли не модой. Как когда-то (начало тридцатых годов прошлого века) были модны романы в письмах, так теперь вместо переписки частных лиц в оборот вводится деловая корреспонденция, некие отношения между учреждениями и организациями, государственные бумаги и копии «секретных» данных. Никакой, приблизительно говоря, идейной, а точнее, идеальной нагрузки этот прием не несет. Тут все сосредоточивается на приеме, на хитрости и ловкости приема — толстовский вопрос «Зачем?» (встающий перед его героями от романа к роману и от рассказа к рассказу) тут отсутствует, ему просто нечего делать, ибо решаются иные, «деловые» вопросы. Даже в талантливом романе В. Богомолова, где есть знание войны, где тяжкий личный опыт автора, несомненно, присутствует, документ составляет лишь экзотическую сторону повествования. Он настолько забивает действие — и прежде всего действие самой мысли, — что любуешься, пожалуй, только этим умением автора так виртуозно имитировать подлинное, этой техникой его техники, которая тоже есть мастерство, но мастерство опять-таки неодушевленное. Есть некоторые прагматические идеи, которые приложены к этому сопоставлению безликости документа и подлинного лика войны, но они слишком наглядны и подручны, чтоб служить основой романа. В сущности, роман этот есть ода технике поимки диверсантов — ода, сделанная на высшем профессиональном уровне, но остающаяся в пределах самоуслаждения факта фактом.

Отношения факта и вымысла всегда складывались в литературе не в пользу факта. Ибо подлинный Вымысел выше факта, он поднимается над последним в своей способности постичь его, постичь в связи с другими фактами и даже предсказать явление новых фактов. Тот же Достоевский дает этому пример. В

фантастических событиях его романов угаданы многие тенденции русской жизни, часть из них мы познаем сейчас именно по Достоевскому, по созданным им образам.

Образ тем и долговечней факта, тем выше его, что он дает возможность многих толкований, что он многозначен, объемен, неуловим в своем значении и неисчерпаем. Факт живет день, образ бессмертен. Он может вступать в контакт с фактом, заимствовать что-то из факта, но далее начинается его собственная, особая жизнь, которая и объясняет эпохе — эпоху, а человеку — человека. Много ли вы найдете фактов у Достоевского? А он ведь брал свои сюжеты из полицейской хроники, из печатаемых в газетах анекдотов (тогда слово «анекдот» имело другое значение — значение информации, сообщения о каком-то необыкновенном событии). Вся «Кроткая» взята из анекдота — а что от него осталось? В этом рассказе представлен не один факт, не один какой-то сюжет или случай из жизни, а весь Достоевский со всей своей философской проблематикой и извечными вопросами. Мысль его как бы пала на факт, зажглась от этого факта и, озаривши самое себя, унеслась дальше.

Возвращаясь к формуле Шекспира, мы можем сказать, что вымысел и есть в некотором роде закон художественности, хотя один у нее закон или несколько — кто ее знает, никто не считал. Кроме того, прочность этого законодательства (если оно все же есть) зависит от равноденствия в литературе, от некоего спокойствия и затишья, которое грозит взрывом, производимым каждым крупным талантом. При всем своем демократизме искусство аристократично: вход сюда открыт не всем. То есть входи кто хочешь и как угодно располагайся, но никто твоего присутствия (кроме тебя самого) не заметит, ты войдешь как тень и уйдешь как тень. Но коли уж пришел талант и пришелся, как говорят, ко двору, то и церемониал двора меняется, он приноравливается к новому законодателю. Приходит Андрей Платонов со своим «странным» реализмом — и что-то меняется в самой художественности, и не стиль он ломает, не приемы изображения приносит новые (хотя и они при нем), а новое сознание, которое, воплощаясь в слове, создает новую форму.

И беда тому, кто одной форме захочет начать учиться у Платонова. Ибо скалькировать его манеру можно, можно приноровиться даже к обороту фразы, к языку, но платоновского единственного взгляда на мир не достанешь, взаймы не приобретешь, на университетской скамье или в библиотеке не высидишь.

В литературном быту принято считать художественным то, что хорошо написано, что говорит о высоком мастерстве — и когда говорят «мастерство», имеют прежде всего в виду мастерство изображения. Изящество и культура отделки уже кажутся художественностью. Но я бы назвал мастерством мастерство жить в слове, мастерство рождаться в нем, преодолевать себя, искать смысл жизни и, может быть, погибать. Говорю это не для красного словца — примеры тому есть. Феномен В. Шукшина не будет понят без этой его особенности.

Холодная наблюдательность и холодный изыск еще никогда не составляли события в русской литературе. В лучшем случае они могли демонстрировать какие-то возможности слова, но опять-таки технические. Поздняя проза В. Катаева, например, может дать сто очков вперед по изобразительности Достоевскому. Но отчего замерзает все внутри, когда читаешь ее? Когда видишь действительность ее глазами, когда сам превращаешься в некий окуляр, который с помощью смены стекол помогает тебе достичь почти нечеловеческого зрения. Глядя на эту остекленелую наблюдательность, думаешь, что исходит она не от обыкновенного глаза, а от какого-то телеобъектива, спрятанного в кустах и снимающего все скрытым способом. Ему все одно — что смерть снимать, что любовь, что страдание, что благополучие. В романе «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» этот фиксирующий мертвый глаз героя остается столь же невозмутимым, даже когда он наведен на умирающую мать или на мать, лежащую в гробу.

Это ли не смерть художественности, то внешнее изощрение ее, которое убивает саму душу литературы — ее боль при виде человеческой боли? Когда-то Белинский писал, что то, что художественно, уже и нравственно. Конечно, могут быть нравственные писания, которые не являются художественными (письма, исповедь, комментарии к документу, наконец, история как литературный жанр), но отделить нравственность от художественности нельзя, безнравственной художественности нет. Будь одни технические возможности и способности талантом, им легче было бы жить. Но, к счастью, виртуоз еще не художник, и мастерство предполагает Мастера — то есть личность, то есть целый мир, то есть любовь.

Я предпочту честное правдоподобие любому изыску, если в последнем нет доброго чувства. Я предпочту огрехи в форме нравственного писателя этому холоду гранильной мастерской,

где каждое слово отделывается, как алмаз, но не греет. Как предпочту я их и попыткам писать под любого из великих. Молодой писатель пишет о великом писателе, берет один его день, вводит в повесть фантастику, системы масок (благо, что дело происходит во время карнавала), систему подмен одного персонажа другим — то есть пользуется приемами самого этого великого писателя и его последователей, но, кроме таланта имитации, ничего не обнаруживает. Плавно льется текст, льются переходы и переливы, одно перетекает в другое, идут, говоря кинематографическим языком, наплывы и крупные планы, но автору нечего сказать, мучается он, как отличник, прекрасно знающий предмет, но не знающий, что добавить к своему ответу *от себя*. И в предисловии к этой имитации (я имею в виду повесть М. Харитонова «Один день в феврале») весьма уважаемый поэт пишет о некоем новом взгляде на «уникальный мир» великого писателя. Так и сказано: уникальный мир! Это напомнило мне одну реплику из кинофильма «Начало», где подружка героини, вышедшей в актрисы и рассказывающей о чудесах своей жизни, все время восклицает: «Уникально! Уникально!»

Можно понять эту необстрелянную девочку, для которой все чудесно в мире, где горят юпитеры и щелкают дощечки с надписью «Дубль №...».

Но не станем уподобляться ей. Не станем все эти световые эффекты и хорошую выучку почитать за «новое слово». Новое слово всегда и новая истина. Вымысел как игра фантазии еще не Вымысел, да и не игра он, а мучительно-радостное высвобождение смысла, который, ища выражение, разрывает старые формы. Тогда-то и является новое слово. Оно является из родовых мук содержания, а не из «формы формы формы», как остроумно назвал эту игру в своей повести «Похмелье» Грант Матевосян. Соблазн этой игры преодолен ее героем, он уходит к своему началу и там обретает язык.

— А как же тогда «эксперимент», как же «новаторство»? — спросят меня. — Им-то куда деться? Ведь они предвестники «нового слова», полномочные послы его.

Это — заблуждение. Новое может явиться и в «старой» форме, только в таких случаях мы реже замечаем его. Да и эксперимент и вымысел не одно и то же. Эксперимент лишь слуга вымысла, его подданный. На иерархической лестнице литературы Его Величество Вымысел отстоит далеко от его благородия эксперимента.

Эксперимент часто кипятится и говорит, что ему не дают прав, что, если бы были права, он показал бы себя и т. д. Но вот он получает их, пользуется ими без ограничений — и мы видим, что кипятился он зря. Отвоевав эти права, он сам начинает скучать в своей отчужденной зоне опытов и новаций, ища простоты, как освежающего глотка воды.

Громкое имя «эксперимент» всякий раз произносится как охранный пароль, когда речь заходит об А. Вознесенском. Как Ю. Семенов — король документализма, так А. Вознесенский — король эксперимента. Достигши желанных свобод, А. Вознесенский только и делает, что экспериментирует. Но это уже не прорыв нового смысла, не обретение им своего языка, а серийно налаженное новаторство, которое имеет целью быть новым — новым опять-таки не по содержанию, а по обертке, рекламной упаковке, затейливому рисунку на одежде. И появляются в этих кричащих одежках и Микеланджело, и русский классик, и сама Богоматерь. В одной из последних своих «проб» А. Вознесенский заставил даже говорить иконы. И что же? Божественного смысла в его стихах не прибавилось.

Но есть и примеры другого рода. В них новое окликает старое, братается с ним и в этой связи обретает себя как подлинно новое. Недавно вышли в свет две книги «Избранного» Федора Абрамова. С точки зрения эксперимента это все «старое», с точки зрения высокого смысла и самой что ни на есть строгой художественности эти два тома много весят на весах современной литературы. Никто, может быть, со времен Некрасова не писал так сострадательно-глубоко о судьбе русской крестьянки, о ее духовном достоинстве и мужестве самообладания, как Ф. Абрамов. Это эпос, возвеличивающий материнское начало в русской истории, начало возрожденчески-бессмертное, начало терпения и выживания, любви и способности верить.

Я уж не говорю о мифологической поэзии прозы Гранта Матевосяна, о смыкании со сказкой, с песенно-балладной формой в истинно традиционной и вместе с тем поражающе новой «Матере» В. Распутина, о сказках Василия Шукшина, о странном, загадочном сюжете «Утиной охоты» А. Вампилова, где он заставляет человека заглянуть в свою посмертную жизнь и увидеть мир без себя — поучительный урок герою и нам!

Я принимаю всякую неожиданность, если она оправдана Мыслью. Если в ее родовых муках я слышу мучения опыта и сострадающего жизни переживания..Талант может «завраться»,

занестись далеко, уйти от питающей его силы матушки-земли, но истинный талант все же и в издержках своих исканий крупен: и там есть боль, есть любовь. Новаторство же, восседающее на пустом троне новаторства и тешащее себя тем, что оно не похоже ни на кого, меня не волнует.

Если ж вернуться к упомянутому выше великому писателю (герою повести М. Харитонова), то «уникальность» его состояла не в том, что он пришел как фокусник с новыми номерами и потряс всех, не в «уникальности» художественных средств, которыми он пользовался в своей прозе, а в единственности его понимания мира, которое он внес в мир.

Новая художественность создается не из новых или старых приемов, не из мастерства мастеров, которое выучивается, заимствуется, перенимается, механически переносится на иное сознание, а то и вовсе на пустоту, а силою новых идей и новыми ответами на вопрос «Зачем жив человек?», с которыми приходит каждый новый талант.

1976

ДОКОЛЕ?

О микрофинале, протосюжете, о Базарове, резавшем кошек, и ещё кое о чём

Главный враг науки — наукообразность...
Главное достоинство научного языка — ясность.
Д. С. Лихачев

1



рочитал я статью Б. Бялика[1] и вспомнил свои университетские годы. Тогда нас душили цитатами. На каждую цитату была своя охранная грамота: не дай бог, не совпасть с цитатой, отступить от цитаты. Не только двойка ждала отступника, но, может быть, и изгнание из университета.

Сейчас мы перенеслись уже на уровень некровопролитных дискуссий. Дается слово Бялику, жаждущему мести, и дается слово другим — налицо прогресс.

Но не стоит особенно обольщаться прогрессом. Угрожающие интонации еще звучат в наших спорах. Они слышны и в статьях и книгах о литературе. Досмотру и присмотру подлежит и классика. И не только классика, но и сами классики. И по сей день я читаю в монографиях и исследованиях, что Гоголь чего-то недопонял, Достоевский недовыразил, Толстой недоучел, Чехов не разглядел. «Чехов так же, как и его герои, не поднимался до социалистической революционной идеологии», — пишет Г. Бердников. — «У Чехова нельзя было научиться методам и путям борьбы за революционное преобразование России».

К Чехову автор еще благоволит, а вот с Гоголем он обращается гораздо строже. Гоголь, по его мнению, «зашел в тупик», у Гоголя «роковые политические заблуждения», «неумение правильно оценить», Гоголь холопски прославляет дом Романовых, он «не преуспел», «не подозревал», «не мог пойти... по пути, на который смело вступали Герцен, Щедрин, Некрасов, Чернышевский».

---

[1] См.: Лит. обозрение. 1986. № 11.

«Холоп» Гоголь стоит в книге Г. Бердникова «Над страницами русской классики» рядом с «фальсификатором» Жуковским. У одного «выспренние пророчества», «несбыточные надежды», «пророческие котурны», наконец, «похвала палачу декабристов», у другого — «прямые фальсификации», обман общества с «благими намерениями».

Чтобы как-то подкрепить свое мнение о Гоголе, автор цитирует Чехова. Он ссылается на его отзыв по поводу «Выбранных мест из переписки с друзьями». Чехов-де писал, что «презирает» эту книгу Гоголя. Но заглянем в письмо Чехова к А. С. Суворину от 8 сентября 1891 года, которое не полностью воспроизводит Г. Бердников. Чехов пишет: «Толстой отказывает человечеству в бессмертии, но, боже мой, сколько тут личного! Я третьего дня читал его «Послесловие». Убейте меня, но это глупее и душнее, чем «Письма к губернаторше», которые я презираю».

Сказано, по-моему, четко и ясно. Чехов «презирает» письма Гоголя к губернаторше, то есть ту главу из «Выбранных мест», которая называется «Что такое губернаторша». Но в книге Гоголя тридцать две главы, и почему же, если Чехов не приемлет одну из них, тень его неприятия падает и на все остальные?

Потому что так хочет Г. Бердников. Потому что, ставя мнение Чехова сразу вслед за мнением Белинского о книге Гоголя, он, говоря об их совпадении, не дает себе труда проверить, а читал ли Белинский письма к губернаторше. Нет, не читал, подскажем ему мы. Потому что эта глава была изъята из текста «Выбранных мест» цензурою, а вот как объясняет это изъятие комментарий к восьмому тому Полного собрания сочинений Гоголя, изданного Академией наук СССР, членом-корреспондентом которой имеет честь состоять Г. Бердников: «Откровенные рассуждения Гоголя о жизни высших сословий и бюрократии г. Калуги, в особенности же даваемая им характеристика «безопасной взятки», «которую чиновник берет с чиновника по команде сверху вниз», сделали статью неприемлемой для цензуры. Она была *целиком запрещена* и впервые напечатана в газете «Современность и Экономический листок» (1860, № 1)».

Так как же быть с «верноподданничеством» и «холопством» Гоголя? Как быть с «презрением» Чехова?

Можно понять гнев Белинского по поводу «Выбранных мест из переписки с друзьями» — гнев, высказавший себя в резких словах осуждения. Можно понять праведный для своей минуты гнев великого современника Гоголя, который писал это от люб-

ви к Гоголю, искренне веря, что поступает так от любви. Право на этот гнев давали Белинскому его талант, его значение в русской литературе, его личность и жизненный подвиг. И — что немаловажно — форма личной переписки.

Но нельзя понять критика, который в 1984 году печатно заявляет о Гоголе: вот до чего *«докатился»* автор «Шинели», «Ревизора» и «Мертвых душ».

Если Гоголь у Г. Бердникова «зашел в тупик», то Достоевский у Кулешова «сваливает в кучу разные вещи», в его сочинениях слышатся «заклинания», и, хотя он сам «отличался странностями, религиозностью», в его выводах иногда мелькает «здравая идея». «Это наблюдено Достоевским верно», — делает В. Кулешов послабление своему герою. Религиозность Достоевского, как мы видим, отнесена к «странностям», стоит в одном ряду со «странностями». Можно подумать, что это какая-то причуда писателя, какой-то вывих, а не идея его жизни.

А вот пассаж о Достоевском из книги В. Кулешова «История русской литературы XIX века, 70–90 гг.»: «Принимая во внимание, что Достоевский гений и никакое самомнение в укор ему идти не может, должно сознаться, что это гордое возвеличивание себя в начале поприща было частью его гения». Так похлопывают по плечу Достоевского. Так и ему дают понять, что хоть он и гений, но тоже, так сказать, подлежит суду истории.

Это высокомерие по отношению к классикам распространяется не только на их личности, но и на ту эпоху, в которую они жили. «Строй, при котором каждый день убивали и вешали», — пишет В. Кулешов. Действительность, «которая уготавливала человеку лишь обывательское счастье бесцветного мертвенного существования», — вторит ему Г. Бердников. Книга Э. Полоцкой «Пути чеховских героев» полна уничижительных характеристик чеховской эпохи. «Расцвет мещанской психологии», «полное духовное опустошение», жизнь была «бедна», это были «годы мрачнейшей реакции в России». Нравственное уродство, пишет Э. Полоцкая, проникло во все слои общества, всюду господствовали пошлость, «обывательская тупость и безнравственность». На этом безнадежно-мрачном фоне, однако, вдруг возникают имена Толстого и Салтыкова-Щедрина, Чайковского и Римского-Корсакова, Репина и Сурикова, Менделеева и Тимирязева, которые, оказывается, жили и творили в это время. И не просто творили, а, как утверждает автор, «объективно внесли вклад в подготовку революции».

Возникает вопрос, откуда взялись эти таланты, если нравственное уродство проникло во все слои общества? Как они могли так бурно расцвесть, если процветало совсем другое — мещанская психология и обывательская тупость?

А — *вопреки*. По логике авторов книг о классике все в старой России совершалось вопреки существующей действительности. Жили вопреки, писали вопреки, создавали шедевры вопреки. И сами таланты поступали вопреки себе. Гоголь, пишет Г. Бердников, питал «самодержавно-крепостнические иллюзии», но он же, вопреки им, «всеми фибрами души ненавидел существующий строй». Как это может быть? Идеи Достоевского, пишет В. Кулешов, мешали ему смотреть правде в глаза, но пафос его романов «расшатывал основы политического строя». В одном месте своей книги он утверждает, что роман «Бесы» — «целиком памфлет», в другом — что у него есть только «элемент памфлетности» и потому он «пронизан стремлением к прогрессу».

В анкете, которая составляется на каждого классика, обязательно присутствует графа «отношение к прогрессу». И поскольку в этой графе чаще всего приходится ставить прочерк или смущающие авторов слова «не принимал», «не одобрял», то предпринимаются попытки оговорить, противопоставить идеи писателя его творчеству и в конце концов добиться спасительной формулировки: «не принимал, но объективно внес вклад». Стало быть, получается; что на самом деле не одобрял, а «объективно» все же был за «прогресс». Точней, за «прогресс» были его сочинения, которые писал как будто бы он и вместе с тем не он, вернее, тот, кто не соглашался с его идеями.

Согласно этой теории, как читаем мы в книге Г. Бердникова, действительность не давала нашим классикам «подходящего материала» для положительного идеала. Да и откуда ему было взяться, если, как пишет Г. Бердников, «при существующих общественных отношениях» не могло быть прибежища не только торжеству добродетели, но и простой «порядочности»? Этот поборник порядочности «в рамках существовавшего строя»,— отзывается он пренебрежительно о Гоголе. С ним солидаризируется Ю. Суровцев. В сборнике «В мире отечественной классики», споря со статьей, где говорится, что «герои русской литературы «ведут» себя так же, как ее творцы», он замечает: «По отношению к Гоголю последняя фраза... способна вызвать разве что смех».

Ю. Суровцев думает, что он смеется над собакевичами и коробочками, но он смеется заодно и над Тарасом Бульбой, и над Хомой Брутом, над Данилой Бурульбашем, над славными запорожцами и над стоящим за всеми ними автором, прямым и косвенным героем «Театрального разъезда», «Миргорода», петербургских повестей и «Мертвых душ».

Послушаешь такое и решишь, что и сама жизнь Гоголя ничего не стоит, пример Гоголя — ноль в нашей истории, как и пример и жизнь Пушкина, Достоевского, Толстого. Решишь, что их идеи и их поведение не имеют никакого отношения к идеалу, тогда как именно они и есть доказательство существования этого идеала «в рамках крепостнического строя».

Но по теории так *не должно* быть. Так не должно быть потому, что это подрывает теорию, что она лишается привилегии все видеть, все знать и держать ключ от идеала в своих руках. Высокомерие теории унижается этим фактом пребывания идеала *на стороне,* вне ее власти, за границами ее царствования.

2

Эти неравные отношения теории с практикой мы наблюдаем сплошь и рядом. Практике приходится вытягиваться перед теорией, как ученику перед учителем на школьной линейке. Ей приходится поворачиваться и маршировать в ту сторону, куда прикажет ей теория. Назвал, скажем, Д. Николаев свою книгу «Сатира Гоголя», так Гоголю уже никакой дороги нет, кроме дороги к сатире. Все остальные пути ему заказаны, как заказаны они и тем, кто пишет о Гоголе. Тут и самому М. Бахтину достается за то, что он осмелился поставить смех Гоголя в контекст смеховой культуры народа, в контекст юмора народа. Юмор не вяжется с сатирой, и Д. Николаев спешит изгнать юмор не только из гоголеведения, но и из смеха Гоголя.

Суждения М. Бахтина он называет «наивными», «антиисторичными» и грубо извращающими концепцию писателя. В пример Бахтину ставится М. Храпченко, который еще несколько десятилетий назад предупредил об опасности таких взглядов.

Но не один М. Бахтин, но и Белинский, оказывается, заблуждался относительно смеха Гоголя. Белинский упрямо величал сочинения Гоголя вершинами юмора и иронии. Он шел еще дальше и писал, что «нельзя ошибочнее смотреть на «Мертвые души» и грубее понимать их, как видя в них сатиру». В статье

«Похождения Чичикова, или Мертвые души» Белинский почти на каждой странице, рассуждая о природе смеха Гоголя, повторяет: юмор, юмор, юмор. Но это не смущает Д. Николаева. Он хочет найти такую цитату у великого критика, где имя Гоголя и слово «сатирический» стояли бы рядом. Уже одно соседство этих слов, считает он, спасет положение. И вот извлекается цитата. В статье «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души» Белинский пишет, имея в виду смех сквозь слезы: «В этом и заключается трагическое значение комического произведения Гоголя; это и выводит его из ряда обыкновенных сатирических сочинений».

Что означает это высказывание Белинского? Что он настаивает на своей точке зрения. Он спорит с той критикой (в частности, с критикой Н. Полевого), которая относила «Мертвые души» к разряду сатиры. Он выводит поэму Гоголя из ряда не только обыкновенных, но и из ряда сатирических произведений. Д. Николаев толкует эту цитату Белинского в свою пользу. Вот его комментарий: «Обратим внимание на конец последней фразы. Отмечая, какие именно качества выводят «Мертвые души» из ряда *обыкновенных сатирических* сочинений, Белинский тем самым фактически признает, что перед нами *необыкновенное сатирическое* произведение» (выделено Д. Николаевым. — *И. З.*).

Игра слов, скажет читатель. Игра теории, скажу я. С помощью нехитрой казуистики делается вывод, обратный тому, который имел в виду автор. Получается, как в случае с одобрением революции у Гоголя: Белинский не считает «Мертвые души» сатирой, более того, оспаривает эту точку зрения, но «фактически признает», что они — сатира.

Такие игры с цитатами делаются нужны всякий раз, когда теория испытывает недостаток в аргументах, когда факты против нее, когда приходится идти на сальто-мортале, чтоб вывернуться из объятий фактов.

Отбрасывая все, что может пролить свет на Гоголя-несатирика, Д. Николаев с ножницами проходится как по его жизни, так и по его сочинениям. С ранних лет Гоголь настроен по отношению к действительности сатирически и саркастически. Уже в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» он обличает «представителей власти, церкви и собственности». А еще до «Вечеров», собирая материалы к «Вечерам» и обращаясь к матушке с просьбой прислать ему образцы народных костюмов и песен, он хочет проникнуться ненавистью к «господам». Потехи Левко

и его товарищей в «Майской ночи», над головою, как считает Д. Николаев, бросают вызов «той системе сословно-иерархических отношений, порождением которой является голова». Он забывает при этом, что голова и Левко — отец и сын, что они люди одного сословия и что Левко не может бросать вызов «системе», потому что сам принадлежит к ней. Единственная цель Левко — отбить у отца Ганну и жениться на ней.

Но эти подробности не интересуют Д. Николаева, потому что они противоречат идее о том, что «беспощадный, бескомпромиссный смех» Гоголя — это «оружие» социальной сатиры, а сам Гоголь — «писатель-борец». Зато если дьяк или голова в «Ночи перед Рождеством» ухаживают за ведьмой, если они, а не простые мужикиластятся к ее прелестям, то это трактуется как бунтарская мысль Гоголя. Гоголь, по мнению исследователя, намекает на то, что власть связана с нечистой силой.

Автор книги «Сатира Гоголя» совершенно игнорирует тот факт, что Гоголь в «Ночи перед Рождеством» *похвалил царицу,* а в «Страшной мести» *воспел пана* Данилу, человека, у которого есть слуги, двор и подчиненное ему войско. Но привести эти факты — значило бы расстаться с теорией, и Д. Николаев отбрасывает их, как отбрасывает он и слова Гоголя о «жаркой печали», бросающие свет на любовь Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны. Для Д. Николаева они — «обыватели», и никаких иных — кроме обывательских — чувств у них нет и быть не может.

«Прорехи на человечестве», — пишет он о старичках, их жизнь — «каскад «пищепоглотительных» эпизодов». У них и «перед смертью... на первом месте мысли о еде». «Пустое, бессмысленное, ничтожное существование», животная жизнь — заключает свой приговор героям Гоголя Д. Николаев.

Так же, как и старичков, отчитывает он Ивана Федоровича Шпоньку. Этот безобидный поручик, читающий у Гоголя гадательную книгу и страшащийся предстоящей женитьбы, объявляется «паразитической натурой». У него «поползновения паразитические», и Гоголь, безусловно, «издевается над своим героем».

Но почему же тогда Гоголь, хочу я спросить Д. Николаева, отдал Шпоньке свои чувства, свои воспоминания о детстве, которые заставили сильно биться его сердце, когда тот подъезжал к родному хуторку? Зачем Пушкин, прочтя «Старосветских помещиков», назвал эту повесть «идиллией, заставляющей нас

смеяться сквозь слезы грусти и умиления»? Чему умилился в ней Пушкин? Каскаду пищепоглотительных эпизодов?

Смех Гоголя, по Д. Николаеву, не может ни умилять, ни радовать, ни ласкать, ни смешить, ни давать какие-либо положительные переживания. Он может лишь клеймить, разоблачать, «пригвождать» и «издеваться». И это для Д. Николаева естественно, ибо Гоголь «окружавшую его на родине действительность... воспринимал как «гадкую Русь». Это было «царство пошлости, подлости и лжи».

При таком взгляде на историю даже то, что человек поругался с женой, уже социальный протест. Не может человек ссориться с женой просто так, он должен негодовать против общественного строя. Именно в этом духе толкует Г. Бердников письмо Горького Чехову по поводу «Дамы с собачкой». Прочитав этот рассказ, сообщает Чехову Горький, он почувствовал такую тоску, что поругался с женой и с мужем ее сестры. Какой же из этого следует вывод? Вот какой вывод из этого делает Г. Бердников: «...произведения Чехова пробуждали все более острое отвращение к действительности самодержавно-полицейской России».

Следуя той же логике, сразу два исследователя (В. Кулешов и Э. Полоцкая) зачисляют Чехова в «соратники» Салтыкова-Щедрина, а В. Лакшин Татьяну Ларину — в потенциальные декабристки. «Из женщин, подобных Татьяне Лариной, выходили декабристки», — утверждает он, а мужа Татьяны называет «вероятным декабристом».

В своем труде «Биография книги» В. Лакшин вводит закон селекции для героев истории и героев литературы. Деля их на «чистых» и «нечистых», он одних ставит по одну сторону баррикады, других — по другую. Если, допустим, А. Раевский, прототип пушкинского Демона, был несогласен с декабристами, то он неминуемо должен был прийти к предательству. «Кризис политического сознания,— пишет В. Лакшин,— ведет к моральному кризису», и далее эта цепочка выстраивается так: кризис моральный — кризис совести — перерождение и возможность предательства. Не решаясь прямо обвинить А. Раевского в предательстве, автор книги делает это косвенно. Он внушает Пушкину мысль, что А. Раевский *способен* предать. В этом духе трактуются письма Пушкина 1826 года, в которых тот с беспокойством спрашивает о судьбе арестованного Раевского. Это беспокойство В. Лакшин объясняет опасениями Пушкина: «Не выдаст ли?»

Ни одного факта, подтверждающего это предположение, у В. Лакшина нет. Однако он продолжает держать А. Раевского на подозрении. «В январе 1826 года он испугался», — говорит критик о Раевском и вновь не приводит никаких доказательств в пользу этого обвинения. И наконец снимает с читателя тяжесть: «Но Пушкина он не выдал».

Но как А. Раевский мог выдать Пушкина? В чем, собственно, Пушкин был замешан? Разве он был заговорщик или член тайного общества?

Сам В. Лакшин признает и ссылается при этом на воспоминания очевидцев, что А. Раевский вел себя на встречах с царем (когда шло следствие) достойно. Откуда же тогда взялся «испуг» Раевского и недоверие на его счет со стороны Пушкина?

Так упрощается ход дел. Так история и история литературы превращаются, пользуясь сравнением В. Лакшина, из цветной в черно-белую. И для героя истории не остается выбора. Он должен или стать в ряды восставших, или, мягко говоря, впасть в «моральный кризис». «Время... — пишет В. Лакшин, — не предлагало им поприща для благородных деяний». Но это было время, в которое жили Карамзин, Пушкин, Крылов, Грибоедов. Разве их жизнь и их поступки не были «благородным деянием»?

Проводя резкую грань между декабристами и недекабристами, автор сурово обходится со всеми остальными представителями дворянской интеллигенции, которые, не приняв декабризма, все же исполнили свой исторический долг. Среди этих людей, кстати сказать, были и Жуковский, и Чаадаев, и те, кто подготовил впоследствии реформы 1861 года. Но о них с пренебрежением отзывается В. Лакшин.

Желая окончательно развенчать политического отступника А. Раевского, он даже не доверяет рассказам о том, как Раевский во время холеры 1831 года «ходил по избам и спасал крестьян». Этого не могло быть, считает В. Лакшин. Все это не что иное, иронизирует он, как «подслащенное семейное предание». Ибо, по железным установкам теории, человек, имеющий «не те» идеи, не способен к состраданию.

Даже женская любовь, если она не совмещена с «передовыми взглядами», ставится в нашей науке о литературе под сомнение. Так, дружно нападают все исследователи творчества Чехова на героиню рассказа «Душечка», которая, по их словам, олицетворяет собою бездуховное существование. У Душечки, пишет Э. Полоцкая, полностью отсутствуют духовные интересы.

Любовь Душечки родилась из пустоты ее жизни, и эта пустота стала «благодатной почвой» для любви, потому что у Душечки нет ни «интеллектуальных потребностей», ни «яркого личного начала».

Но в чем же проявляется «яркое личное начало» женщины, как не в любви?

Это прекрасно понимал Л. Толстой, и потому он в послесловии к рассказу Чехова, изданному «Кругом чтения», восхитился Душечкой. Но Э. Полоцкая приводит лишь обрывки фраз из этого послесловия, а толстовское отношение к героине Чехова называет «умилением».

В глазах науки о литературе умиление — чувство неполноценное, почти отрицательное. Это «не наше» чувство, и исследователи предпочитают или обходить его, или относиться к нему как к некоторой слабости. К слабости классиков относится и их гуманизм. Вот что, например, пишет в своей книге «Историзм в художественном творчестве и в литературоведении» П. Николаев: «Гуманизм гоголевской «Шинели» с ее бедным чиновником Башмачкиным принадлежит лишь истории литературы». Но это не все. Похоже, что истории принадлежат и такие понятия, как совесть и стыд. Вот что мы читаем в книге П. Николаева: «Но это всего лишь нравственная иллюзия Гоголя, ищущего, подобно многим великим европейским и русским моралистам, спасительные рецепты в сферах, обозначаемых *особенно популярными тогда* словами «совесть», «стыд».

Оказывается, совесть и стыд всего лишь слова, которые могут быть в какую-то эпоху популярны, а в какую-то — нет. Судя по всему, мы живем в эпоху, в которую они, как думает П. Николаев, непопулярны.

Методология превосходства — вот как бы я определил методологию этой критики. В основе ее лежит тезис, что любой современный литератор — только потому, что он современный — имеет преимущества перед классиком, стоит выше его. Он обладает полнотой истины, которая была недоступна писателю прошлого. В одной из книг я прочитал: «выше заурядного уровня совести». Прочитал и подивился. Уже и совесть делят на чины и звания, уже и у совести могут быть разные «уровни». Я увидел в этой фразе и страшную гордыню, и претензию, и наполеонство «высшей» совести, кичащейся, что она высшая, и принцип табели о рангах, внесенный в сферу чувств.

Это мог сказать только человек, который убежден, что у него с уровнем совести все в порядке и что ему позволено осуждать отклонения от этого уровня как ущербные.

Отсюда и покровительственный тон в отношении к классикам, желание натянуть их на свой аршин, поставить на место их верований свои. Д. Чалый, автор статьи «Кольцов и Шевченко», опубликованной в сборнике «В мире отечественной классики», делает из Кольцова бунтовщика, приписывая ему антицаристские тенденции. Д. Чалый приводит строки из стихотворения Кольцова, посвященного Ивану Грозному. Поэт действительно резко осуждает царя за злодеяния. Стихотворение это написано 16 октября 1841 года. Но на следующий день Кольцов пишет «Русскую песню», где рассказывается о победе молодого Ивана IV над казанским ханом. И здесь его отношение к царю совершенно другое. Завершают «Русскую песню» такие строки:

Воеводы — рати храбрые
Ездят, бьют татар по улицам;
А на башне с русским знаменем
Юный царь стоит — как солнышко!

Где же здесь противник самодержавия А. Кольцов?

То же и с верой в Бога. Д. Чалый утверждает, что Кольцов, начав со смирения и религиозности, затем пришел к отрицанию Бога. Но достаточно раскрыть стихотворение Кольцова «Поэт», написанное им за два года до смерти, чтоб увидеть, что это не так. Вот что пишет Кольцов:

Мир есть тайна Бога,
Бог есть тайна жизни;
Целая природа —
В душе человека.

Слова эти никак не сходятся с заявлением Д. Чалого о том, что Кольцов проповедовал «пафос разрушения» и «шел в направлении будущей революционной демократии».

Очень хочется нашим авторам, чтоб все классики шли в направлении революционной демократии. Они усиленно подталкивают их в эту сторону, опуская «ненужные» и поднимая «нужные» факты, обрубая цитаты, приводя только те из высказываний современников, которые могут подправить и выправить непослушных гениев.

Если, допустим, речь идет об А. Н. Островском, то приводятся отзывы о нем только Салтыкова-Щедрина, если о Достоевском — то цитируется тот же Щедрин. Всякие «иные» мнения отсекаются или — с помощью выборочного цитирования — компрометируются. С. Шевырев в освещении Г. Бердникова выглядит как союзник «Булгарина и его соратников», тогда как стоит заглянуть в статью С. Шевырева «Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Гоголя», чтобы убедиться, что это натяжка. Далее Г. Бердников цитирует письмо группы английских писателей по случаю столетней годовщины со дня рождения Гоголя и «теряет» при цитировании строки, являющиеся корневыми в этом письме. Считая неуместным внеклассовый подход английских писателей к творчеству Гоголя, он вырезает из их послания всю сердцевину и оставляет только начало и конец. А сердцевина эта выглядит так: «И более всего поражает нас в русской литературе то необычайное сочувствие ко всему, что страдает, к униженным и оскорбленным, к пасынкам жизни всех классов и состояний, — к людям, души которых еще живы, но как бы парализованы или изуродованы в водовороте жизни. И это особенное сочувствие, проникающее собою все, что есть наиболее выдающегося в русском искусстве, нисколько не является покровительством или даже жалостью. Оно есть скорее чувство кровного родства людей, которое держит тесно вместе членов семьи, равно в несчастии, как и в счастии; оно есть то чувство истинного братства, которое объединяет все разнородное человечества».

Г. Бердников обходит эти слова и цитирует только то место из письма, где говорится, что Гоголь презрел вкусы «самодовольного общества». Брошена тень на «общество», Гоголь оценен как сатирик — это для автора книги главное.

И еще о С. Шевыреве. «Выбранные места из переписки с друзьями», — пишет Г. Бердников, — принято считать торжеством бывших врагов Гоголя и таких близких ему людей, как Погодин. Действительно, в хоре похвал этой книге голоса Шевырева и Булгарина слились воедино». Но «Выбранные места» не стали торжеством М. Погодина. Наоборот, М. Погодин обиделся на Гоголя за эту книгу, потому что Гоголь в главе «О том, что такое слово» назвал его «муравьем», который тридцать лет хлопотал и работал зря и не сумел сберечь свое слово от «неряшества». Что же касается С. Шевырева, то его отношение к книге Гоголя выражено в его заметках на полях того экземпляра «Переписки»,

который был преподнесен ему с дарственной надписью автора. Вся книга исчеркана С. Шевыревым, против многих абзацев стоит знак вопроса, а иные сопровождены комментариями, отнюдь не выражающими восхищения книгой Гоголя. Особенно много таких помет на полях статьи «Русский помещик», напечатанной как письмо к Б. Н. Б-му. «Лучше бы Гоголь, — спорит с этой статьей С. Шевырев, — посоветовал Б. самому снискивать хлеб трудом и потом, а не лежать на боку и жрать хлеб, добытый трудом и потом бедного крестьянина!» «Гоголь, — отмечает он, — других упрекает в противоречии, а сам противоречит себе: говорит, что всякому желает добра, между тем как здесь он направляет Б. на бедных крестьян, как злодея волка на невинных овец»[1].

Как видит читатель, строки сии весьма далеки от «похвал».

Да, в русской литературе слишком много противоречий, чтоб ее можно было оценить по методу «черное — белое», а авторы и герои то и дело попадают на то поле, где черное и белое смешиваются, не обозначая своих контуров. И тут их никак не может уловить двухцветная оптика нашей науки. Теряясь, она начинает искать спасения в терминологии, в ученом языке, в формулировках, которые бросают такую тень на ясный день, что и самому просвещенному человеку, глядя на них, остается только поднять руки и сказать: «Сдаюсь!»

3

Когда Гулливер посетил Великую академию в Лагадо, ему показали пятьсот комнат, в каждой из которых обреталась какая-нибудь отрасль науки. В одной комнате составлялся проект по извлечению из огурцов солнечных лучей, в другой — ученый муж бился над тем, как превратить лед в порох путем пережигания его на сильном огне. Обитатель третьей комнаты работал над созданием механических приборов, предназначенных для открытия отвлеченных истин.

Мне кажется, что сегодня такие приборы уже есть. Они изобретены нашим литературоведением. И успешно применяются им на практике.

Судите сами. Что такое «сатирический гнев» или «социологический реализм»? Что означает «принцип вопиющего

---

[1] Отдел рукописей Центральной научной библиотеки АН УССР. Гоголиана. № 1493.

контраста»? Никто не ответит. Но зато это в высшей степени научно и наукообразно. Удивительно: классики писали просто, а о них пишут сложно. «Смесь несовместимостей, — утверждает В. Кулешов в книге о Чехове, — была вообще характерна для Чехова... В этой смеси Чехов работал и как писатель». И написано это не в какой-нибудь докторской диссертации, изданной на потребу тем же докторам и кандидатам наук, а в книге, вышедшей в свет в издательстве «Детская литература». Пусть себе дети представляют, как Чехов «работал в смеси». Будто Чехов — это не Чехов, а взбиватель коктейля.

А вот что говорится о рассказе Чехова «Канитель»: «Канитель» написана по гоголевской модели в передаче тугодумия». Нет чтоб сказать по-человечески: в «Канители» Чехов следовал Гоголю. Но это будет «ненаучно», это будет слишком легко для науки. Надо утяжелить фразу сверхсмыслом, надо русский язык поставить с ног на голову, чтоб фраза эта приобрела характер высокого силлогизма.

Так являются на свет «микросюжеты» и «микрофиналы», «протопроблемы» и «протоидеи». У В. Лакшина в «Биографии книги» есть даже «проточувство», «протонастроение», «протофакт», не говоря уже о «протосюжете» и «протипизме», который, очевидно, образован от прототипа.

В. Лакшину нравится приставка «прото», Г. Бердникову — «микро». «Но у Чехова и в микросюжете, — пишет он, — это лишь повод для подлинного микрофинала».

Иногда с самыми обыденными вещами наука проделывает операции, которые делают их неузнаваемыми. «Мотив еды,— утверждает Д. Николаев, — становится сюжетообразующим фактором». «Сумасшествие героя,— отзывается ему П. Николаев, — детерминировано идеей чина». С П. Николаевым перекликается У. Гуральник: «мы не склонны фетишизировать уже найденные дефиниции», с У. Гуральником — В. Кулешов: «каждый предмет несет в себе метод своего раскрытия».

Я помню, как в 1961 году К. И. Чуковский читал нам, участникам семинара критиков в Переделкине, свои ранние статьи. И он очень смешил нас, обыгрывая в одном фельетоне словечко «доминанта», которое было когда-то в большом почете у ученой критики. Сейчас «доминанта» уступила место «структуре». Пойдешь налево — упрешься в «структуру», пойдешь направо — вырастает опять она. Частокол из «структур» возведен в работах Г. Бердникова и П. Николаева, «структура» — желанный гость на

страницах книг В. Кулешова и Д. Николаева. Последний до того возлюбил ее, что написал о повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»: произведение «целиком сатирическое по пафосу и структуре». Что такое произведение сатирическое по пафосу, я еще могу понять, но что такое сатирическое по структуре, убей меня бог, не пойму.

Читая книги о классике, порой чувствуешь себя лесорубом в темном лесу. Нет сил пробиться к первоисточнику через заросли «дефиниций», «экстраполяции», «полифункциональности». Вот несколько густых мазков из этого, как выражается В. Кулешов, «колоризма изображения»: Достоевский и Чехов «фиксировали сдвиги в развитии типов... характеризировали колоритные фигуры-символы, интегралы целых поколений», «эти броские названия-определения заучиваются, как формулы-ключи», «Чехов не довольствуется типическим в литературе, он хочет встряхнуться и... найти готовые модели прекрасного», «чучело характеризует все бездушие его отношения к Нине», «Мавра, несомненно, обрамление сюжета», «позиция Треплева атакована иронией со стороны его матери», «из этого положения вытекает сила обличения», «приемы изображения порывов... будут и дальше развиваться у Чехова», «Григорович бичует пошлость более меткими способами», «даже шутки при страшных картинах должны были служить поискам объективной манеры повествования».

Не стоит утомлять читателя, но это лишь некоторые извлечения из некоторых книг В. Кулешова. В «Этюдах о русских писателях», рассчитанных на «широкий круг любознательных читателей», В. Кулешов в предуведомлении «От автора» сообщает, что «форма изложения» им «выбрана самая доступная», но тут же удивляет нас афоризмами, подобные которым, как говорил Гоголь, трудно отыскать в природе. «Проблема прототипов всегда имеет относительный смысл», «Тургенев писал не только с живых лиц, а еще и кровью сердца», «Добролюбов мыслил категориями, сложившимися в его столкновениях с Тургеневым», «круг впечатлений... был источником его главных творческих импульсов».

В. Кулешову принадлежит честь открытия таких определений: «ординарная посредственность», «гипертрофия психологизма», «доля горечи и соли», «беспримесный реализм», «обособленная оригинальность», «разноприродные образы», «новая ступень раскрытия ужасов», «фанатик собственной персоны».

Подобный язык невольно приводит к курьезам. Витиеватая форма (смесь научности со штампами) создает особые пере-

ливы «узорчатости» (используем термин В. Кулешова), которая никак не отвечает за содержание. Народные массы, пишет Г. Бердников, «своею кровью... прокладывают человечеству путь к лучшей жизни», в «Тарасе Бульбе» Гоголь «опирается на социальные мечты, близкие декабристским кругам», «оптимизм писателя креп в меру все более глубокого постижения им противоестественности господствующих общественных отношений».

Не менее парадоксален в этом смысле и П. Николаев: «Его сознание (речь идет о Гоголе.— *И. З.*) *искало* спасительные *пути* социально-нравственного *изменения родины»,* «художник — концентрация эмоций, рождающая индивидуальность», «Нос» выступает эстетической программой Гоголя», «он собирался в своих мечтаниях вносить принципиальные коррективы в общий паразитический порядок жизни», «конкретные усилия тогдашней России сопротивлялись ему».

Можно было бы продолжить этот список, но, как верно — и глубокомысленно — заметил П. Николаев, «в области пустопорожнего внешние оттенки не имеют значения».

Совершенно не чувствуя языка искусства, эта наука не чувствует ни собственного языка, ни цвета красок, ни интонации фразы. Она глуха и слепа по отношению к красоте, к слову, к художественной плоти, которая одна лишь и может объяснить ту или иную идею в литературе.

Как исключение поминается в книге В. Кулешова о Чехове «узорчатость» стиля Гоголя, отличающая Гоголя от Чехова, но, открыв книгу того же автора о Достоевском, мы обнаруживаем, что «узорчатость» присуща и стилю Достоевского. Так в чем же разница между Гоголем и Достоевским?

Упоминая о «некоторых художественных особенностях», авторы книг о классике предпочитают отделываться скупыми отписками типа: «логичен комизм сцены», «облит иронией образ горничной», «фамилия Буркина символична... человек словно завернулся в бурку, огражден от всех свежих дуновений».

Если же нужно сопоставлять писателя с писателем, то говорится: «не с той ноги, чем у Островского... начинается чеховский купец». «Чехов хотя и повторяет Гоголя, но у него много и своего». Чехов, однако, совпадает с Достоевским. И у того и у другого в размышлениях о будущем возникает слово «сад». И не важно, что слово это у Чехова произносит Петя Трофимов, а у Достоевского сам Достоевский — да еще придавая ему религиозное значение — налицо «преемственность».

«После Сахалина, — пишет В. Кулешов, — у Чехова... появились идеалы». Он говорит так, не подозревая, что лишает Чехова того, без чего бы он не мог стать писателем. Не будь у Чехова идеалов (и это понимает каждый школьник), он и не поехал бы на Сахалин, и никогда бы не создал того, что создал до поездки на этот остров.

Непонимание и незнание предмета поражает в работах ученых-литературоведов. Казалось бы, за наукой право последнего суда над фактами, казалось бы, к ней, как к справочнику, должны мы обращаться в трудные минуты. Но не спешите этого делать. Не все, что научно, то правильно. В книге П. Николаева, например, сборник Гоголя «Миргород» назван «циклом повестей и рассказов». До сих пор «Миргород» считался сборником *повестей* Гоголя, и, издавая его в 1835 году, Гоголь снабдил его подзаголовком: «Повести, служащие продолжением Вечеров на хуторе близ Диканьки». Но для П. Николаева Гоголь не авторитет, он переименовывает повести в рассказы. Тот же П. Николаев пишет о Гоголе: «умер в полной нищете». Откуда взят этот факт? Чем уважаемый исследователь может доказать его? Гоголь был скромен в своих потребностях, не имел лишних вещей, ограничивал себя самым необходимым. Но «полная нищета» Гоголя — абсурд, фантазия, достойная воображения его небезызвестного героя.

П. Николаев называет отца Гоголя «комедиографом» — в то время как тот был всего лишь исправным помещиком и иногда пописывал стихи и пьески, — утверждает, что Гоголь намеревался предпринять «географические исследования Украины», путая два желания Гоголя — написать украинскую историю и книгу по географии для детей. Никаких сведений о специальном труде Гоголя по географии Украины не существует.

Обрывая цитату из «Театрального разъезда», П. Николаев находит у Гоголя образное выражение «электричества чин» и вводит его в свой научный оборот. «Электричества чин» мелькает на страницах книги П. Николаева «Историзм в художественном творчестве и в литературоведении». Но у Гоголя нет такого выражения, у него в «Театральном разъезде» сказано: «Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?» Весьма поразил меня В. Кулешов, который в книге «Жизнь и творчество А. П. Чехова» (Детская литература, 1982) написал: «Базаровы только резали кошек на пользу науки». До сих пор было известно, что Базаров ставил

опыты над лягушками и резал лягушек, но на то, что он еще занимался и живодерством, у И.С.Тургенева нет никаких указаний. В той же книге В.Кулешов посвящает целый абзац анализу рассказа Чехова «Студент». И в этом абзаце мы читаем: «...эти поля, осенний ветер — все, как при Рюрике... Студент присел к группе крестьянок, копавших картошку, и рассказал им об апостоле Петре». Но действие рассказа Чехова происходит весной, на Пасху, и весь рассказ о весне, о Пасхе, о пасхальных ассоциациях, о предательстве Петра и т. д. При чем тут «осенний ветер»? Да и крестьянок в рассказе не «группа», а всего две — мать и дочь. И не копают они никакой картошки (какая же картошка весной?). И студент вовсе не «приседает» к этим женщинам, а остается стоять. Все тут перепутано, все — плод фантазии автора. В издании 1985 года В.Кулешов подробности о женщинах и о картошке снял, а «осенний ветер» все же не тронул.

На фоне таких преображений безобидными кажутся неточности, которые мне все же хотелось бы привести.

Из книги Д.Николаева мы узнаем, что Гоголь «с детства жил в атмосфере веселья и смеха», что эта атмосфера постоянно окружала его отца, что Василий Афанасьевич Гоголь «жил весело, радостно, увлеченно, купаясь в стихии шутки и смеха». Но это неправда. Гоголи жили трудно. И если иногда вспыхивал в доме смех, то он прерывался «припадками» Василия Афанасьевича и его меланхолией по поводу зависимости от Д.П.Трощинского и необходимости жить в заботах и хозяйственных хлопотах. Об этом говорят письма Василия Афанасьевича и его грустные стихи.

В книге «Жизнь и творчество Ф.М.Достоевского» В.Кулешов замечает: «Фома произносит чисто гоголевскую фразу: «Я знаю Русь, и Русь меня знает». Но эта фраза, ставшая крылатой, произнесена вовсе не Гоголем, а Н.Полевым в предисловии к роману «Клятва при гробе Господнем», о чем есть соответствующие примечания к повести «Село Степанчиково и его обитатели» в Полном собрании сочинений Ф.М.Достоевского (см.: Т.3. С.511; см. также: Т.5. С.368).

4

В науке всегда было Фаустово и Вагнерово начало. Одни выводили из фактов идею, из опытов теорию, другие сквозь стекло теории смотрели на факты. Одни менялись в ходе исследования, отрекались от добытых ими истин, пересматривали свои взгля-

ды, другие стояли на своем, взращенного ими в колбах гомункула предпочитая живому веществу.

Мы знаем много прекрасных книг о литературе, вышедших в последние годы. Но сейчас речь не о них. Сейчас речь о том, что наросло на науке, наросло на литературе и омертвляет их у нас на глазах. Это делается именно у нас на глазах, потому что издается массовыми тиражами, переиздается и увенчивается лаврами всяческих званий и премий. Книга Г. Бердникова «А. П. Чехов. Идейные и творческие искания», которую я цитировал, удостоена Государственной премии СССР и переиздана уже три раза. Книги других авторов принесли им, по крайней мере, звания докторов наук или даже членов-корреспондентов. Они не просто вышли в свет и заняли свое скромное место среди других изданий — они законодательствуют, они строго одергивают тех, кто идет, по их убеждению, не в ту сторону.

Г. Бердников, например, печатает в своей книге «Над страницами русской классики» статью «О партийном отношении к классическому литературному наследию», где отлучает своих собратьев по перу от этого отношения только потому, что те противоречат Г. Бердникову. Такая узурпация истины — не новость, но она — нонсенс для наших дней. Грозя со страниц этой статьи мыслящим не так, как он, Г. Бердников списывает их книги в «теневые стороны наших достижений». При этом подразумевается, что «наши достижения» — это и его, Г. Бердникова, достижения.

Так высокомерие не оставляет нашу науку о литературе ни в чем. Несколько лет назад вышел сборник «В мире отечественной классики», о котором уже шла речь. В аннотации к сборнику составители указали, что они включили в него «наиболее значительные статьи из периодики последних лет». И что бы вы думали? Те же имена: Ю. Суровцев, В. Кулешов, Г. Бердников. «Когда возникает советская литература?» — спрашивает со страниц сборника В. Кулешов. И отвечает: «Мы полагаем, что она начинается с советской власти».

«Мы полагаем» звучит смешно, потому что ответ и так ясен.

Подобного рода трюизмами полон весь сборник. Он на четыре пятых состоит из цитат и общих мест, которые подаются, однако, как основополагающие умозаключения.

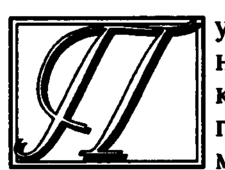
Я бы даже назвал это поэзией общих мест, упоением общими местами, если бы в этих «инвективах» и «антиномиях» присутствовала хоть капля чувства. Почему-то больше всего этот водо-

пад холодных слов обрушивается на читателя, когда — и это бросается в глаза — речь заходит о работах В. И. Ленина. «Развитие литературы рассматривается В. И. Лениным, — читаем мы в статье В. Щербины «Литература и действительность», — как органическая составная часть прогресса общества», «именно в органическом слиянии воплощения внешней стороны жизни с ее внутренней смысловой стороной В. И. Ленин видел основной принцип и величайшие творческие завоевания художественного реализма», «для В. И. Ленина литература — это активная сила, участвующая в решающем историческом процессе социалистического изменения мира».

В 1949 году, когда я окончил школу, учебники по литературе были полны теми же фразами. Но на дворе 1987 год. Доколе? — хочется спросить у ученых-литературоведов.

1987

НЕОБХОДИМЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ



ушкин писал: «Уважение к именам, освященным славою, не есть подлость (как осмелился кто-то напечатать), но первый признак ума просвещенного. Позорить их дозволяется токмо ветреному невежеству, как некогда, по указу эфоров, одним хиосским жителям дозволено было пакостить всенародно». Это сказано по поводу неуважительных отзывов автора «Истории русского народа» Н. Полевого о Карамзине. Но речь идет не конкретно о Полевом и его «Истории», речь идет об уважении, без которого Пушкин не мыслил себе строительства здания культуры. Об «уважении к преданию», как сказал он в другом месте, уважении к тем, кто до нас трудился на том же поприще. Отношение Пушкина к Державину, Жуковскому, Карамзину свидетельствует об этом. Великий поэт склонял голову перед своими предшественниками и современниками, отдавая должное их «подвигу», как он назвал «Историю государства Российского» Карамзина. В споре с Чаадаевым, отрицавшим самобытную историю России, он настаивал на том, что у России есть своя история, что нам есть от чего вести счет и ни одно имя и событие из нашего прошлого не должно быть упущено.

Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам, —

писал он в незаконченном наброске, —

Животворящая святыня!
Земля была б без них мертва,
Как... пустыня
И как алтарь без божества.

Алтарь пуст, если его не одухотворяет огонь веры, земля мертва без мертвых, которым наследуют живые. Прошлое — «животворящая святыня», оно животворяще и оно святыня одновременно. Без святого чувства в душе, без мысли, достойной разбудить эту ушедшую жизнь, нет повода прикасаться к святому, иметь дело с ним. К этому приходят внутренним развитием, неизбежной потребностью жизни, а не так — на посиделки, на минутку, чтоб отметиться, что и ты здесь был.

Недавно так «отметился» Андрей Вознесенский. В № 1 «Нового мира» за 1974 год он напечатал стихи о смерти Гоголя — «Похороны Гоголя Николая Васильича». Уже одно название этого стихотворения (порядок следования фамилии, имени и отчества, и простецкое «Васильич» вместе Васильевич) говорит о том, что поэт расположен к особой интимности в отношениях с Гоголем, что он отбрасывает ложные формы почтения и проч. Но, отбрасывая эти формы, он и с самим почтением поступает точно так же, не оставляя никакой дистанции между собой и Гоголем, более того — заставляя Гоголя говорить языком Вознесенского. Вдвое сомнителен его поэтический поступок еще и оттого, что речь в стихах идет о смерти, о событии, которое как раз диктует необходимость дистанции, настаивает на ней. Смерть как бы накладывает печать на уста, заставляет смолкать само недоброжелательство. Она и расположенье отодвигает на некоторое расстояние, давая ему волю излиться в молчании.

А. Вознесенский нарушает этот неписаный закон, он «вскрывает» гроб Гоголя и заставляет Гоголя из гроба произносить свой монолог. Он «обыгрывает» слухи о том, что Гоголь был похоронен в летаргическом сне и, проснувшись, перевернулся в гробу. Слухи эти возникли после переноса праха Гоголя в мае 1931 года с кладбища Даниловского монастыря на Новодевичье кладбище. При этом был вскрыт гроб, или, как говорится в акте, который хранится в ЦГАЛИ в фонде 139 под № 61, «произведена эксгумация писателя Н. В. Гоголя». В нем ничего не сказано о подробностях этой операции, нет никаких намеков на то, в каком положении был обнаружен в гробу Гоголь, как он был одет и т. д. Подробности, вероятно, распространились со слов присутствовавших, среди которых, судя по подписям, были и непричастные к литературе люди. Я не знаю, зачем нужно было вскрывать гроб Гоголя (по свидетельству «Исторического вестника», писавшего об укреплении могилы Гоголя в год столетнего юбилея его рождения, дубовый гроб его, залитый при

похоронах известкой, хорошо сохранился, и даже в тех местах, где она осыпалась, были видны совершенно крепкие углы), но слухи пошли отсюда, здесь начали свою жизнь и так бы жили до сих пор, стыдясь легализации, если б их не легализовал Вознесенский.

Не судьба привела его к этим стихам о Гоголе, не внезапное внутреннее озарение, вызвавшее необходимость контакта с миром Гоголя, не понимание этого мира, вдруг перестроившее его сознание, а искус метафоры, который заключен в самом факте летаргического сна, в идее его — идее захоронения заживо. При этом ему абсолютно все равно, как это происходило, кто тот реальный человек, которого похоронили, и какова духовная история его жизни. Он идет по пути внешней аналогии: Гоголь — поэт, и я — поэт; то, что относится к Гоголю как поэту вообще, относится и ко мне, Вознесенскому, как поэту в частности.

И возникает мотив тождества судьбы, мотив непонимания публики, которое сводит поэта в могилу. Не время и не место здесь рассказывать о том, что привело Гоголя к его неожиданной смерти (для этого надо рассказать всю его жизнь, начиная с детства, а может быть, еще и до него), но нельзя спокойно отнестись к этой попытке порисоваться на фоне его похорон. Уважение к преданию, о котором говорил Пушкин, предполагает наличие двух компонентов: знания и любви. Любовь я поставил бы на первое место, ибо знание без любви не многого стоит. «Обязанность стиха быть органом стыда», — писал когда-то А. Вознесенский, и сейчас он не выполняет своих обязательств.

Но сначала о знании.

Да, Гоголь боялся смерти, как боится ее всякий живой человек. Да, он написал в «Завещании», которое цитирует Вознесенский, что просит не погребать его, «пока не покажутся явные признаки разложения». Но это писалось в июле 1845 года, когда Гоголь был близок к смерти и когда болезнь заставила его вызвать священника и собороваться. Это написано *за границей, в чужой стороне,* где Гоголь имел все основания опасаться, что с его прахом обойдутся не как должно. И это вовсе не имеет отношения к тому, что кто-то (Гоголь в стихотворении Вознесенского называет этих людей «вы», «они») не понимает его и злонамеренно хочет закопать живым. Что же касается летаргического сна, то скульптор Н. Рамазанов, снимавший маску с лица Гоголя, писал: «Я не вдруг решился снять маску, но приготовленный гроб... наконец, беспрестанно прибывавшая толпа желавших проститься с дорогим покойником, за-

ставили меня и моего старика, указавшего на следы разрушения, поспешить снятием маски...» Кроме того, известно, что Гоголь был похоронен в сюртуке, а не во фраке, что гроб Гоголя «несли по стране» (по Москве) не «витии», как пишет Вознесенский, а студенты и профессора Московского университета, почетным членом которого он состоял, что выносили его из дома люди, близкие ему, и в том числе А. Н. Островский, и что «вы», которое поэт так уничижительно адресует «вставшим в кольцо» у гроба Гоголя, не может относиться ни к ним, ни к Грановскому, Хомякову, Щепкину, кто действительно стоял в эти часы возле него, и неизвестно случая, чтоб кто-то когда-то «выпивал» на могиле Гоголя, которая всегда была предметом поклонения на кладбище Даниловского монастыря и всегда ухожена, и что, я уверен, никто сейчас не «сморкается» у плиты, на которой написано: «Здесь погребено тело Николая Васильевича Гоголя». Не видел я этого, не слышал, и, по-моему, это такая же несправедливость по отношению к современникам, как и по отношению к тем людям, которые были современниками Гоголя.

Но зато все это вписывается в уютную схему «непонимания», идею глухоты публики (и века) к поэту, которая так провинциально-мелка и суетна на фоне действительных мук и смерти Гоголя. В самом деле, мало ему было страданий в его последние часы, он должен теперь страдать постфактум в стихах Вознесенского! Он должен страдать в сплетне и защищаться от сплетни же, говоря:

Разве я некрофил? Это вы...

Кто внушил А. Вознесенскому это чудовищное подозрение? Это такая же ложь, как то, что, когда Гоголя отпевали, шел дождь (был февраль, день хотя и не морозный, но со снегом), что он «вскрывал пролетая гроба». Где и когда это было? В «Вии»? В «Страшной мести»? Но в «Вии» это делает сама панночка, ведьма, а не Гоголь, да еще «пролетая». А в «Страшной мести» встают из могил мертвецы, вызванные наружу грехом своим, нечистою силою, еще живущею на земле в образе колдуна, который зарезал младенца. Отмщенье вызывает их из могил, неотмщенная кровь дитяти. И это называется «вскрывать гроба»?

Я уж не говорю о том, что монолог, вложенный Вознесенским в уста умершего Гоголя, вовсе не соответствует тому настроению и состоянию, с каким подлинный Гоголь ушел из жизни. Не было в его последних словах и записках, которые

он писал на клочках бумаги крупным детским почерком (как бы осуществляя мечту своих героев о возвращении в «детство»), ни обвинений, ни порицаний в адрес своих соотечественников. Он никого не винил в своей смерти, ни на кого не кивал. Он обращался в мыслях к себе же и писал: «Как поступить, чтобы признательно, благодарно и вечно помнить в сердце моем полученный урок?» Рядом с этими словами, точнее, под ними, Гоголь нарисовал книгу, которая захлопывает человека с лицом, профиль которого напоминает профиль автора «Мертвых душ». Что означал этот рисунок? Конец жизни? Конец книги? Мысль о том, что он сделал все, что мог? Смерть Гоголя, сожжение второго тома «Мертвых душ» величественней тех одиозных ассоциаций, которые вызвала она у А. Вознесенского. Тут поэт, говоря словами Гоголя, панцирь богатыря напяливает на хилое тело карлика, ибо Гоголь в стихотворении А. Вознесенского — карлик по сравнению с подлинным Гоголем.

Но до сих пор речь шла о фактической стороне этого стихотворения, теперь речь пойдет о поэтической. Один писатель в предисловии к сборнику стихов Вознесенского как-то сказал, что его строительный материал — метафора. Метафора — прекрасное оружие поэзии, но она оружие *не* поэтической *техники,* а оружие *мысли,* страдания, великого переживания и великого опыта. «Как гений чистой красоты», — писал Пушкин, и это было высшее одухотворение чувства любви. «Ангел» — назвал Лермонтов свое стихотворение, посвященное матери. Русская классика оставила нам в наследство *не приемы,* а дух, великие идеи и великие чувства, которые сами искали адекватную им форму. Чистое «мастерство», мастерство, понимаемое как ловкость, изыск, блеск и т. д., никогда не считалось в русской литературе мастерством, и еще Белинский писал, что «то, что художественно, то уже и нравственно».

Метафора, не обеспеченная нравственно, делается обоюдоострым оружием, она поражает предмет, о котором пишет поэт, и самого поэта. Она, как бумеранг, возвращается к нему, чтоб проделать с ним то же, что он проделал с предметом своего изображения.

Вы вокруг меня встали в кольцо,
Наблюдая, с какою кручиной
Погружается нос мой в лицо,
Точно лезвие в нож перочинный...

И это говорится о *лице Гоголя,* говорит сам мертво-живой Гоголь, которого «защищает» от хоронящих его А. Вознесенский! Вот она — смертоубийственная метафора, не обеспеченная никаким сочувствием, никаким чувством! Она страшней непонимания, равнодушия, ибо она активна и тщится быть сочувствующей. Но внутри ее — холодная игра памяти, честолюбие «находки», аллитерации «нос — нож», и ничего больше. Как обнажен, как бесстыдно гол в этом месте *умысел,* и как далек тут ум от сердца! «Летаргический балаган», о котором пишет А. Вознесенский, это не балаган похорон Гоголя (они были горем прощания с ним), а балаган поэтический, который саму смерть превращает в представление.

Встав фамильярно на одну ногу с великим, сравнив лицо Гоголя с ножом перочинным, поэт далее позволяет себе все. Он сравнивает его с Вием («Поднимите мне веки, соотечественники мои...»), пишет про то, что «грешный дух» его то «бронирован в плоть» (потом выясняется, что это уже не «плоть», а «каменья»), про то, что, «вскрывая гроба» в «предрассветную пору», Гоголь, «как из складчатого гриба» (?), «из крылатки рассеивал споры». Он вкладывает в уста Гоголя просьбу пробудить его «от галиматьи» (?), и, играя на формуле «смех сквозь слезы», от его же имени заявляет: «вместо смеха открылся кошмар». Что значит «вместо смеха»? Будто смех Гоголя с самого начала не подозревал о «кошмаре», был только «смех»? Не успев рассказать о «порах» и «спорах», А. Вознесенский — через строфу — пишет: «Жизнь сквозь поры несется в верхи». Какие «верхи»? И разве нет смыслового отличия между словами «вверх» и «верхи»?

Стоит лишь раз *позволить* себе такое, как далее пойдет спорее и быстрей. И дальше в шею мертвому Гоголю впивается «комар» (рифмующийся с «кошмаром»), который «один» его «понимает», жизнь Гоголя сравнивается с пузырьками воздуха, поднимающегося со дна недопитого стакана нарзана, мы узнаем, что у него «из-под фрака украли исподнее», а сам он о себе говорит: «Что достигнуто? Я в дураках».

Разбуди меня, люд молодой,
Мои книги читавший под партой.
Потрудитесь понять, что со мной.
Нет, отходят попарно.

Что значит «отходят попарно»? Какая нелепица и безответственность слова! Слово расшатано, разболтано, необязательно,

неединственно. Поэтический вкус отказывает А. Вознесенскому. «Любят похороны витии, — пишет он, — поминают, когда мертвы, забывают, когда живые». Но кто здесь витии? Те, кто хоронит, или те, кого любят хоронить? Родительный ли это падеж или именительный? Ведь хоронят в стихотворении поэта, а поэт — тоже вития...

Вскройте гроб... —

заканчивает свои стихи А. Вознесенский. Нет, мы не будем этого делать. Пора и остановиться. Пора перейти от негодования к сожалению, к грустному чувству об обмелении таланта. Поэтическая юность А. Вознесенского так человечно вспыхнула, так хорошо занялась. Помните «Осень», «Мастеров»? Помните «Осень в Сигулде»? В клетках необыкновенных строк билось живое сердце — и от того пульсировала форма, менялась, переформировывала себя. Форму искал дух, клокотавший в тексте. Он ломал и он строил, как обещал построить свои города в «Мастерах» А. Вознесенский. Сегодня он, по-моему, все более и более отходит от строительства, от того светлого истока, который питал его дар еще совсем недавно. И это вызывает чувство участия и сочувствия. А. Вознесенский в ранних своих стихах (да и позже) часто писал, что надо жалеть поэтов, понимать поэтов. Но как быть с поэтом, который не жалеет собрата своего?

Про такие случаи у нас на Руси говорят: «Ради красного словца не пожалеет ни мать, ни отца». В данном случае А. Вознесенский не «пожалел» Гоголя. Но и поэзия не пощадила Вознесенского.

Закончить я хочу все же словами обнадеживающими, а не разочаровывающими. Их сказал Гоголь. Вот они: «Нет, не силы его оставили, не бедность таланта... виной пустоты содержания последних стихов его... нет — другое его осилило: свет любви примеркнул в душе его — вот почему померкнул и свет поэзии. Полюби потребное и нужное душе с такою силою, как полюбил прежде хмель юности своей — и вдруг поднимутся твои мысли наравне со стихом, раздастся огнедышащее слово...»

1974

ПОСТИЖЕНИЕ СТИХИИ



ступая в мир замечательной личности, вступаешь, как в море: нет, кажется, конца и нет начала — ты в необъятности, неохватности. И все же существует закон познания, который Я. Гордин называет «концепцией»[1]. Ну что ж, концепция так концепция, хотя слово это меня несколько пугает, ибо есть в нем некое предопределение, некая априорность знания о том, что еще неизвестно. Концепция или, как говорил Пушкин, «идея» жизни, вырастает, как правило, из материала, им диктуется и меняется, по его воле «строится» и его же волей разрушается. Тут созидание и разрушение происходит одновременно, ибо то и дело жизнь выскальзывает из-под пера, вывертывается, оборачивается не тою, какою виделась она тебе в своей «идее».

В свое время А. Ланщиков точно заметил в названии одной из своих статей: «Осторожно, концепция!» Тем более важно это «осторожно!» в отношении книги об исторической личности. И хотя Я. Гордин оговаривается, что «человеческий характер отнюдь не исчерпывается концепцией личности», он тем не менее жестко настаивает: «биографический материал... должен быть объединен и прояснен четкой концепцией... Здесь, кроме концептуального подхода к исторической ситуации, должна присутствовать связанная с этим подходом *концепция личности героя*». Потом эти «должен» и «должна» переходят в обязующее «надо». «Для того чтобы понять и попытаться показать действительную необыкновенность Пушкина, — пишет Я. Гордин, — надо попытаться понять ту сложнейшую проблематику, от которой зависела в первой половине прошлого века судьба России и Европы... Именно отсюда надо зачинать построение концепции пушкинской личности».

[1] Литературная газета, 1975, № 34.

Я согласен с первой посылкой Я. Гордина: без контекста истории личность не понять. Без исторического мышления (именно мышления, а не образования, что не одно и то же) биографу действительно делать нечего. Он в лучшем случае лишь сможет дать факты, но не объяснить их. Но, кроме контекста истории, есть и контекст жизни самой личности, и по преимуществу ее внутренней жизни. И у этой жизни свои законы и своя «концепция». Свести эти две величины вместе, состыковать их, найти в одной объяснение другой, и наоборот — вот задача исследователя. И «концепция» может здесь быть лишь черновым наброском, а не руководящим жезлом. Когда-то В. Гиппиус составил любопытную «синхроническую канву» мировых событий, соответствующих годам жизни Гоголя. Это был необходимый *фон,* без которого невозможно представить себе не только биографии Гоголя, но и его сознание. Все — от дат великих переворотов до географических открытий и рождений других гениев — вошло в эту «канву». Выстраивался своего рода мировой контекст (конечно, не расшифрованный), в который вписывалась судьба автора «Мертвых душ». Но это был свет лишь с *одной* стороны. Ибо тут же обнаруживалась другая. Обнаруживался контекст литературный, в свою очередь дробящийся на литературное окружение эпохи и на собственно-литературную судьбу писателя (я надеюсь, что в дискуссии мы будем вести речь лишь о биографии писателей), на то состояние литературной мысли, которое существовало как внутри страны, так и в мире. И возникал контекст истории Украины и истории рода Гоголей, истории знакомства его родителей и самого времени (и обстоятельств) рождения их сына.

Так *с чего* же в таких случаях начинать? Нет правила, которое говорило бы нам: начинайте именно с этого. Пушкин, например, начал свою «Историю Петра» с конспектов. Конспекту труда Голикова о Петре он предпослал очерк введения: «Россия извне. Россия внутри. Подати. Торговля. Военная сила. Дворянство. Народ. Законы. Просвещение. Дух времени». В этом круге материала, очерченном с пушкинской краткостью, еще нет Петра. *Его* история появится позже. Она как бы начнет вырисовываться из конспектов и подробных записей петровского времени уже после того, как Петр физически вступит в действие. Она прорежется на исходе жизни Петра, когда в тетрадях Пушкина возникнут оценки личности царя и его поступков. «Тиранский указ», — заметит Пушкин об одном из указов Петра, и это будет

первый мотив его отношения к своему герою. «Поистине указ сей трогателен, но с примесью обыкновенной жестокости», — прочтем мы чуть ниже. Жестокость в глазах Пушкина уже обыкновение в деятельности Петра. Наконец, наступит роковой 1718 год — год расправы с царевичем Алексеем. И бесстрастная (почти бесстрастная) до этого запись Пушкина сделается иною. Появится сострадание к царевичу, и Петр раздвоится: с одной стороны, он Государь, строитель России, с другой — мучитель собственного сына. И тут мы почувствуем, как конспект перерастает в «Историю». Драматизм *частной* жизни Петра становится драматизмом историческим и объясняет последний. Сталкиваются не только два направления: боярское (Алексей) и новое (Петр), но и два характера, которые духовно чужеродны, несовместимы. «Что за доказательство!» — восклицает Пушкин по поводу нераспечатанных и неотосланных писем Алексея, послуживших тому обвинением. «Несчастный», — пишет он о царевиче. Мы видим твердо писанные на бумаге «допросные» вопросы Петра и ответы сына, вначале тоже писанные твердо, а потом, как пишет Пушкин, «после кнута (т. е. после пытки. — *И. З.*) дрожащею» рукою. Итог этого противоборства: «царевич умер отравленный... в день смерти царевича торжествующий Меншиков увез Петра в Ораниенбаум и там возобновил оргии страшного 1698 года».

Так постепенно проясняется в конспектах «идея» личности Петра, а стало быть, и его история. По форме это все еще конспекты, но уже отчасти и повествование, ибо противоречия характера Петра и его исторической деятельности сделались нитью изложения. Взгляд с эпохи перенесен на личность, являя картину борьбы личности с собою и с историческим «надо». Деспотизм Петра совпадает с деспотизмом государственности, но не отвечает требованиям человечности. Нарастает конфликт, за который Петр расплачивается жизнью своих сыновей (запись под грифом 1719 года: «Скончался царевич и наследник Петр Петрович: смерть сия сломила железную душу Петра») и своею жизнью. Далее идея раздвоения все усиливается. Отмечая (в записях 1721 года), что указы Петра «суть плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости», Пушкин добавляет: «Первые были для вечности... вторые вырвались у *нетерпеливого* самовластного помещика». И здесь же: «НВ (Это внести в Историю Петра, обдумав)». Обдумывание уже началось, но Пушкин оставляет за собой право развить мелькнувшую по

ходу записей мысль, продолжить ее. При этом он продолжает обдумывание картинами, выступая не только как историк фактов, но и историк страстей. «По учреждении синода, — читаем мы, — духовенство поднесло Петру просьбу о назначении патриарха. Тогда-то... Петр, ударив себя в грудь и обнажив кортик, сказал: *«вот* вам патриарх». Далее Пушкин пишет: «Сенат и синод подносят ему титул: Отца Отечества, Всероссийского Императора и Петра Великого. *Петр недолго церемонился и принял их»* (курсив Пушкина. — *И. З.*).

Тут Петр уже живой. Он и смешон и страшен одновременно, он театрально комичен (выдернутый из ножен кортик), как комичны и «восемь стариков» (пушкинская характеристика сената), кричащих беззубыми ртами «виват» в честь нового патриарха.

«История Петра» приближается к концу. И вот уже рука самодержца дрожит от бессилия, выводя предсмертные строки «отдайте все...». Более она ничего не может написать. Что означает это «отдайте»? *Передайте?* Но кому? Кому передать Россию и преобразования? Наследникам? Продолжателям? Но их нет. И в последнем порыве, воздевая очи и руки вверх, шепчет умирающий «засохлым языком»: «Верую, Господи, помози моему неверию». Так трагически завершается жизнь Петра.

Ряд этих картин еще не означал для Пушкина «идеи»: картины были лишь подступами к ней, исканием ее и, судя по всему, идея эта должна была вырасти из повествования, из самой «Истории», которую Пушкин не считал даже начатой. В январе 1837 года он говорил: «...я до сих пор *ничего не написал еще* (здесь и далее курсив мой. — *И. З.*), занимался единственно собиранием материалов, хочу *составить себе идею* обо всем труде, потом напишу историю Петра в год или в течение полугода и стану *исправлять по документам»*. Естественно, составление этой «идеи» могло быть только предварительным, черновым, раз Пушкин собирался сверять ее по документам. Сверять бы пришлось и с самим писанием, которое стало бы в то же время и новым *познанием* личности и истории Петра.

Так Пушкин работал над биографией. Для него Петр был не случайной исторической фигурой, на которую он натолкнулся. В выборе Пушкина есть своя идея. Недаром Пушкин пришел к Петру после Годунова, после Смутного времени, которое было как бы предтечей эпохи Петра и столь же ключевым моментом русской истории. Пушкина влек к этим эпохам интерес личный

(предки поэта участвовали в тех событиях) и интерес исторический, устремляющийся к основам национального характера и русской государственности. Была ли здесь причина и в эпохе самого Пушкина? Вероятно, да. Кризис и ломка тех эпох могли объяснить потрясения настоящие. Список причин, приведших Пушкина к теме Петра, был бы слишком велик, если б мы взялись их перечислять. Ясно одно: тема эта была для Пушкина принципиальной. Не внезапно и не на один год поселилась она в его душе. По существу, теме Петра с перерывами отдано семь лет жизни. В 1827 году, два года спустя после «Годунова», Пушкин набрасывает «Арапа Петра Великого», затем следуют первый замысел «Истории Петра» (1827), «Полтава» (1828), «Повесть о стрельце» (1833), «Медный всадник» (1834), наконец, «История Петра» и стихотворение «Пир Петра Первого» (1835). Менялось время, менялся и Пушкин. Менялся и Петр под его пером. Сколько «ликов» Петра начертала за эти годы его рука! От ужасно-прекрасного («он весь, как Божия гроза») в «Полтаве» до лика «кумира» и «истукана» во «Всаднике» и смиренно «светлого сердцем и умом» в «Пире». А *идеи*, как мы видим, все не было...

Так что не стоит спешить со строительством концепций. Я. Гордин мягко замечает, что для постижения загадки великой личности пишущему необходимо некоторое «духовное усилие». На мой взгляд, тут нужна жизнь. Тут необходимо собственное движение и развитие, неумолимо приводящее тебя именно к *этому* герою, *этому* человеку. Не случайно Пушкин пишет Годунова, Пугачева и Петра. Не случайно П. А. Вяземский становится биографом Фонвизина, а Гоголь обращает свой взор на историю средних веков и ее личностей. Есть неизбежность в этом внутреннем сближении и общении, которые и есть, если хотите, *начало* рождения биографического жанра. Без этой близости, без этой необходимости ничего не получится. И тут я не согласен с Я. Гординым, который считает, что «степень подготовленности писателя» важней в этом деле, чем «уровень дарования». Уровень дарования — это талант, а талант-то как раз решает многое. Ибо уровень таланта это и уровень интереса, и уровень постижения, и уровень объективности. Чем сильнее талант, тем крупнее его выход к эпохе и личности, тем строже его спрос с себя, что уже влечет за собою высшую степень подготовки и перепроверки (вспомним Пушкина: «исправлять по документам»). Слабый талант, как правило, натягивается, ища

в великой жизни отражение своих проблем. Он часто подменяет ими те проблемы, которые реально стояли перед исторической личностью. Он натягивает их на себя, и они выглядят укороченно-мелкими, суетно-преходящими. Конечно, никакой автор не может избежать своего участия в создаваемой им истории чужой жизни. Но это участие тогда незаметно и тогда не режет глаз, когда «духовные усилия» автора достойны избранного героя.

Более всего меня тревожат в книгах биографического жанра эти несовпадения, эта — порой полная — несовместимость автора и героя, даже их внутренняя вражда. Человек пишет о личности, которая ему чужда, которая далека от него, которую он завтра может сменить иною личностью, чуждою уже первой. И так далее. Профессиональное мастерство и знание (то, что Я. Гордин называет «степенью подготовленности») искупают в таких работах многое, особенно на фоне книг откровенно невежественных и фальсификационных. И все-таки это еще не биографии, а просветительское нечто, которое годно к употреблению, но не насыщает души. Тут есть «концепция», есть сюжет и интрига (часто это интрига самой концепции), но именно сюжет, а не судьба, да еще чужой сюжет, *не тот*. Хорошо еще, если автор интересен (попользуешься хоть этим), а если нет?

Еще тягостней читать романы о писателях. Кажется, К. И. Чуковский говорил, что писать романы о великих писателях нельзя. Это дело безнадежное. И в самом деле: все мы восхищаемся тыняновским «Кюхлей», но забываем, что Тынянову все же не удался роман о Пушкине. Почему? Да потому, что Кюхельбекер был тем писателем, который не до конца выразил себя в своих сочинениях. Пушкин же это сделал. Он сам написал роман своей жизни — и этим романом стали его книги. То же сделали и Гоголь, Достоевский, Толстой. Прочтите их от корки до корки, и вы получите *роман*. Конечно, для того, чтобы прочесть (и понять) этот роман, нужно знать все, что окружало его. Надо знать и эпоху, и историю литературы, и историю рода этих людей, и философию времени, и факты биографии, и даже... географию. Гоголь, например, считал, что линия горизонта, увиденная человеком впервые в детстве, может повлиять на его сознание. Тысячи, тысячи причин сходятся вместе, когда пытаешься объяснить хотя бы одно движение великой души или поступок. От одного факта тянутся нити к бесчисленным фактам, и ты видишь вдруг, как все сплетено, все законно и равно значительно в этом клубящемся сгустке *стихии*.

Да, великая жизнь (как и всякая жизнь) — это стихия, и мы можем лишь приблизиться к знанию о ней, но приближение наше может быть тоже только стихийно, непреднамеренно и свободно. Нет более верного доказательства этому тезису, чем художественный текст — святая святых и главнейшее показание о жизни писателя. Исследуя биографию великого писателя, неумолимо приходишь, как к конечному свидетелю, к тексту, к его сочинениям, где он *все* сказал о себе. Именно текст дает объяснение внешним фактам, открывает «внутреннего человека» в герое и как бы пишет его судьбу. Он — основа основ и «идея» фактов.

Стихия текста столь же неизмерима, как и стихия жизни. Говоря о тексте, я имею в виду не какие-то сопоставления сочинений и жизни, отыскивание прототипов, сличение писателя с его героями и т. д. Это бесплодный путь. Речь идет об *истории души,* которая заключена в тексте и которая и является целью биографии.

Если так подходить к этому жанру, то станут ясны наши разногласия с Я. Гординым. Как бы ни была интересна очередная «концепция», я все же предпочту ей хронику и факты. В старину такие работы назывались «Материалы к биографии». Таков труд П. В. Анненкова о Пушкине, В. И. Шенрока о Гоголе. Таковы и современные «Летописи жизни и творчества», являющие собой бесценные пособия для исследователя. Одно время были популярны книги В. В. Вересаева «Пушкин в жизни» и «Гоголь в жизни». Для чтения они, пожалуй, и сейчас хороши, но тем не менее это усеченное чтение, укороченное, ибо Вересаев, ничего не добавляя от себя к свидетельствам документов, все же исключает некоторые из них, вставляет другие выборочно и этим «монтажом» великой жизни вмешивается в нее, ставя границы стихии. Там, где начинаются у него многоточия и идет обрыв фразы, и обнаруживается, быть может, самое интересное, самое важное, хотя и не обязательное на вид. Но в том-то и дело, что *все* обязательно для биографа. «Иногда, — писал Гоголь, — одна прибавка стоит всей летописи».

Но как же, однако, организовать это «все», как отобрать из него то, что, не называя этого всего, все же имело бы его в поле зрения, подразумевало его и предполагало? Внутренняя жизнь великой личности, ее неуловимая логика помогают это сделать. Тут важно на нерв попасть, *тон* этой жизни уловить, и тогда малое подчинится великому, сольется в согласии понимания и родства.

* * *

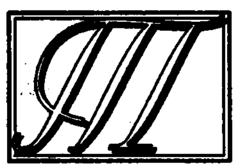
«Мы все учились понемногу чему-нибудь и как-нибудь...» Эти слова Пушкина можно отнести к каждому из нас. Почти каждый знает понемногу о многом, и в том числе о жизни великих людей. Биографический жанр есть борьба с этим «немногим», возвышение и преображение его во «многое», а заодно и возвышение нас. Как бы ни было велико великое, оно все же человеческое, и в этом постоянный магнетизм жанра: будь иначе, книги-биографии не имели бы такого спроса. Урок этих книг всегда двойной урок: он урок великой жизни и урок писания ее, урок некой попытки *постичь стихию.* Иногда эти попытки (опять-таки приближенно) удаются. Оглядываясь на них, мы должны искать свои пути. Поможет ли нам в этом деле «теория литературной биографии»? Если ее можно составить, то да. Хотя у каждой великой личности *своя* биография и, стало быть, своя *теория.* Впрочем, материал для теории есть. Я боюсь лишь, что очередная талантливая книга, написанная вопреки ей и не так, тут же разрушит эту теорию и заставит нас возводить новую.

Но размышления на эти темы полезны. Они полезны как для литераторов, так и для читателей, которым нужны критерии чтения. Ибо пока читатель глотает все. Он глотает и «роман», и документальное повествование, и свод фактов, и «концепцию», и невежественную поделку. Он не делает различия между ними.

Может быть, наша дискуссия укажет ему на это различие.

1975

РУССКАЯ ТЕМА



ри года (с 93 по 96-й) я жил в Финляндии, читая русскую литературу в одном из университетов. Городок Ювяскюля, где это происходило, не так уж далек от Москвы — всего ночь езды, но психологически она отплывала все дальше и дальше. Когда-то в Финляндии было много русских газет и книг. Газеты продавали в киосках, на вокзалах, в супермаркетах.

При мне их можно было найти только в университетских библиотеках. Тема России сделалась пищей специалистов. И лишь выстрелы 3–4 октября 1993 года вновь вывели ее на газетные полосы и на экран. Но это было мгновение, ибо стоило Ельцину — другу Запада — остаться, как Запад успокоился. Набив карманы осколками берлинской стены, Запад решил, что с коммунизмом покончено.

Русская тема всегда занимала иностранцев как тема политическая. И сегодня если что-то происходит в России, то это интересует Запад прежде всего со стороны политики, со стороны страха, со стороны собственной безопасности.

Меж тем помимо зримых и видимых на телеэкране и на газетных листах событий происходит нечто весьма значительное, что, наверное, скажется как на развитии России, так и на состоянии культуры во всем мире.

Дело в том, что сомнению, отрицанию и пересмотру подвергаются уже не коммунизм с его химерами и кровью (она и сейчас льется), но и сам национальный менталитет. Из финской провинции это было хорошо видно. Оставшись один на один с русской литературой, которая заменила мне все, что оказалось по ту сторону границы, я особенно сильно это почувствовал.

Я почувствовал, что по возвращении мне придется жить другой жизнью и, по существу, начинать жить заново (что и случи-

лось), и не потому, что я вернусь к высоким ценам, бедности и всеобщему озлоблению, а потому, что приоритеты самой жизни стремительно меняют лицо.

Как ни была преступна советская система, она внешне сохраняла существовавшую прежде иерархию ценностей, где на первом месте стояла идея, а на втором — жизнь. Она только наполнила ее своим, ложным содержанием, ложным веществом ложной идеи, но подчиненность сохранила прежнюю, она и выиграла на несколько десятков лет только потому, что присвоила эту последовательность, эту любовь к идеалу, к мечте, к ожиданию будущего. Она сыграла на этом превосходстве идеи над жизнью, на этом мечтательном порыве русского духа.

Злодейская эксплуатация мечты и осквернение ее были тому результатом.

Русская литература — как и русская философия, и русские народные предания — была причастна к созданию этой иерархии, этой системы ценностей, которой (несмотря на свои частные, приватные интересы) следовал если не каждый, то каждый второй мыслящий человек в России.

Да и народ в целом жил в напряженном религиозном ожидании будущего и, если хотите, любил будущее, как любят его герои платоновского «Чевенгура». Они настолько заморочены этим прекрасным сияющим будущим, что уже не осязают настоящего. Они не чувствуют ни голода, ни холода, ни женской ласки, они нечувствительны к чужой и своей боли, их чувства анестезированы, заморожены, отложены до наступления торжества всемирного и их личного счастья.

Конечно, это искажение, конечно, это болезнь, но и до такой крайности доходила любовь к идеалу в России.

Недаром среди типов, созданных русскими писателями, нет типа делового человека, человека расчета, жесткой практической регламентации. И все попытки создать его заканчивались неудачею. Зато героев воображения, рыцарей на поприще духа создано предостаточно. Какого героя литературы XIX века ни возьми, он более специалист по душе, нежели по какому-то житейскому делу, он не прагматик, а мечтатель и поэт. Даже гоголевский плут Чичиков, собиратель копейки, и тот романтик, и тот Дон Кихот.

И именно эта мечтательность и непрактичность и стала в глазах того же Запада главной чертой в определении русского характера, загадочной русской души и русского менталитета.

На высоком языке это называлось русской духовностью, концентратом которой и была литература.

Толстой и Достоевский не выдумали эту духовность, не навязали ее жизни, как пишут сейчас, они вынули ее из глубины русской природы, и если б этого не было в действительности, не было бы и русской литературы.

Ведь действительность — это не только то, что видно глазу и слышно уху, что можно пощупать руками, это тайна внутреннего человека, или, как говорил Достоевский, философия концов и начал. И она, добавлял он, действительнее всякой действительности.

Что же происходит сейчас? Страна, где родился афоризм «красота спасет мир», страна по преимуществу гуманитарная (хотя и здесь были великие химики и математики), страна, ориентированная на первенство идеала, готова отказаться от этого первенства. Меняется не просто социальная система, но и все духовное настроение русского мира. Идеалом делается материальный интерес, настоящее, реальность. Нищета, в которой пребывает Россия, убыстряет это перестроение. Люди хотят жить, и жить сейчас, — светлое будущее им обрыдло, и в своей обиде на прошлое, обманувшее их, они готовы проклясть и прежних учителей.

Я вижу, что в числе этих учителей оказываются и боги моей жизни — Пушкин, Тютчев, Гоголь, Лесков, Толстой, Чехов.

Как же мне жить, если я воспитан на них и если что-то и спасало меня в минуты отчаяния, то они?

Этот вопрос, наверное, могут задать сегодня многие, ибо слом духовной иерархии нечто более капитальное, чем смена режима. Это вопрос жизни и смерти не одного поколения, тут драма не семидесяти лет (срок жизни советской власти), а десятка веков.

Впрочем, может быть, история права, и период русского романтизма слишком затянулся, изжил себя и пора ему сходить со сцены — если не под аплодисменты, то и не под свист зала.

Пусть люди живут, как им живется, пусть веруют, во что хотят, и пусть религия или литература спасает их души в частном порядке, а не сразу всех — как диктовал им максимализм русского сознания.

Но я боюсь, что мы еще заплатим за право так жить дорогую цену.

1994

БЕДНЫЕ ДЕТИ РАСПАДА



едавно я получил от одного молодого литератора книжку, название которой говорит само за себя: «Как я и как меня». Книжка была упакована в конверт, и когда я извлек ее оттуда, вместе с ней выпала газета, во всю ширину которой была помещена фотография свального греха, или, как сейчас говорят, «группового секса».

Автор сознательно вложил ее туда, чтоб влепить в меня заряд из двустволки — влепить и уложить наповал. Однако, оставшись жив, я полистал книжку. Густым матом покрыто в этой книжке все — от Льва Толстого до Георгия Владимова, не забыта и русская литература в целом: и ей анафема! Над кем еще посмеяться? Над «мучениками советского режима»? Пожалуйста! Над Н. А. Некрасовым? «Некрасов женился на проститутке». Над Булатом Окуджавой? «Булат Шалвович, сидящие в ж... приветствуют вас!» Над Пастернаком? «Особенно нам нравились три позы (речь идет о позах любви. — *И. З.*)*:* «Дальняя дорога», «Крокодиловы слезы», «Борис Пастернак».

Так пишут наши мальчики, наши бедные дети распада. Иначе их не назовешь, ибо, как в физике распад часто связан со смертоносными последствиями, так и в жизни, и в литературе — эффект тот же. Распад — это отпадение от всего, это, естественно, и разрушение целого и это отравление воздуха, воды и духовной пищи.

Да, были в истории русской литературы примеры, когда Гоголь иронизировал над Пушкиным, а Достоевский — над Гоголем. Но то была не ирония истребления, а ирония любви: так дети подшучивают над своими родителями, даже боготворя их.

Дети распада есть дети распада: они не щадят никого. Они утверждаются на обломках, они готовы плясать на могилах. Для них все их предшественники — лишь мелкие статисты, играющие в пошлой драме, именуемой «Борьба с тоталитаризмом».

Но кто боролся с тоталитаризмом? Может быть, Юрий Казаков или Василий Шукшин? Или Белов в «Привычном деле»? Или Ф. Абрамов в «Пелагее», Ю. Трифонов в «Другой жизни»? Побойтесь Бога, мальчики, не с режимом они боролись, а со смертью. Или, как говорил Лесков: «Мы что кружева плетем или против дьяволов стоим?»

Впрочем, кружева — это что-то красивое, девически чистое, белое, как снег. Со страниц книжек, подобных присланной мне (а их легион), бьет, как из прорвавшегося отстойника, одна грязь.

Виктор Ерофеев подвел под этот напор нечистот теоретическую базу. По его мнению, русская классика (и даже Федор Михайлович Достоевский) не доисследовала глубины зла. Она нанесла этим страшный урон читателю, ибо дезориентировала его насчет природы человека. Сегодня, раздевая человека окончательно (в прямом и переносном смысле), новая литература творит благое дело — она навсегда освобождает нас от иллюзий.

Но погружаться в глубины грязи еще не значит погружаться в глубины зла. Достоевскому не нужно было описывать, *как* Свидригайлов или Ставрогин насилуют несчастных девочек, — ему достаточно было поднять со дна подполья их *преступную мысль*. И она до сих пор страшит больше, чем вся физиология вместе взятая, которую никак не могут вычерпать помойным ковшом оппоненты Достоевского.

Освобождаясь, как им кажется, от лжи отцов и дедов (и, конечно, прадедов, ибо Толстой, например, для них прадед), они попадают в плен к истинной лжи, лжи отрицания. Да, человек подл и низок, но он и высок, и в последнем никак не хотят признаться дети распада, хотя это высокое есть и в них — просто оно еще не проснулось, просто они еще юны и потому так жестоки к прошлому. Произнеси при них слова «идеал», «свет», их губы искривит раскольниковская улыбка, но с чего начал и чем кончил Раскольников — помните?

Мне жаль этих детей — все же они наши дети. Но мне жаль и читателя. Грязь способна прилипать к одежде, от грязи зарождаются воспаления и инфекции, и, умножая грязь, мы умножаем болезни. Литература ужасно заразительна. Она в состоянии во сто крат увеличивать то, что берет из жизни. Мат на улице, мат на заборах, теперь мат в романах и повестях — это гибель языка, это гибель почитания предков. Мне скажут: такова жизнь. Но

литература не должна сталкивать человека в яму. Поэт не могильщик, он поэт.

Сошлюсь на Пушкина: «Уважение к именам, освященным славою, не есть подлость... но первый признак ума просвещенного. Позорить их дозволяется токмо ветреному невежеству, как некогда, по указу эфоров, одним хиосским жителям дозволено было пакостить всенародно».

На днях я получил еще одно письмо. Восточно-Сибирское книжное издательство извещает меня, что приступает к изданию классики. «Это будут книги большого формата, — говорится в письме, — на 60 печатных листов». В списке авторов — Пушкин, Островский, Гоголь.

Что бы ни случилось с нами, эти имена останутся. А значит, останется и высокое в народе и останутся сам народ и Россия.

1993

НЕ ПОЛЮБИ БЛИЖНЕГО КАК САМОГО СЕБЯ


с удовольствием смотрю на РТР передачу «Простые истины». Умный и остроумный ведущий, роясь в алфавите, выхватывает какую-нибудь букву и разбирает начинающееся с нее слово. Если, скажем, это «л», то речь идет о «любви», если выскакивает «д», выбирает «думу».

На днях, дойдя до буквы «в», он решил потолковать о «воспитании». И сказал: надо научить детей работать локтями. Ибо, в противном случае, толпа их сомнет. Надо ориентировать их на то, чтобы они были *первыми* и только первыми. Хватит поставлять родине «идеалистов», пора растить «реалистов».

Похоже, ведущий смотрит правде в глаза. Похоже, что все к этому и идет. И завтра школа сделается похожей на ринг, где «сильные» будут класть «слабых», а судьи (учителя) займутся фильтрацией детского контингента.

Такой, кстати, ее представляет бывший зам. министра образования г-н Асмолов. На одном телевизионном шоу он объявил, что цель школы — выявлять «сильных», пренебрегая «слабыми». Христианские заботы о «ближнем» — утопия и сказка. Мы будем пестовать индивидов, а не коллективы.

Но если Жванецкий, как я подозреваю, желает видеть детей сильными по доброте душевной, то за г-ном Асмоловым стоит *теория*, и она посуровей, чем все советские педагогические регламентации.

Да, классическим образцом советского общежития была коммуна, лагерь, отряд. Но как ни калечила порой ребенка коллективизация, он привыкал жить *среди людей*. Я до сих пор с добрым чувством вспоминаю пионерский лагерь. Наши палатки, наши костры, наши игры. Если там и не возвышали до любви к ближнему как к самому себе, то, по крайней мере, «ближний» был всегда рядом. И его дыхание хотя и теснило иногда, но и согревало.

В школе и в пионерском лагере на каждой стене висели лозунги, на подъеме флага мы клялись быть верными делу Ленина-Сталина, нас то и дело водили в строю и приучали к грядущей войне. Но поскольку мы были вместе, нам легче было это переносить. И *жизнь сообща* стала для нас *привычкой.*

Нынешние реформаторы ставят во главу угла личность. Личность и только личность способна поднять экономику, вытянуть страну из кризиса и ввести ее в цивилизованный мир. Цивилизации без личности не существует. Если мы будем делать ставку на массу (как делали до сих пор), нам из ямы не вылезти. Можно было бы сказать, что все это взято у Ницше, но тогда получилось бы слишком серьезно: Ницше все же страдал от своего богоборчества, то была трагедия, а здесь никакой трагедии нет. Есть жесткая ставка на все новое. Новое, которое автоматически отменяет все старое. Есть тезис, что «все, что было до нас, надо переделать». Одним словом, революционная чесотка.

Взгляните на нашу историю: служение «миру» и жертвенность у нас в крови. Отсюда цена побед в сражениях, жалость к каторжникам, самоотвержение и терпение, которых не знал Запад. Отсюда и культ матери, высшего образца самоотречения.

Конечно, ее имя осквернено матом, конечно, нигде, как в России, женщина не терпит столько от побоев и пьянства. Но я вспоминаю рассказ участника Курской битвы. Это был ад, говорил он, все было в огне, в дыму, в грохоте железа. Люди сходили с ума от ужаса, а по полю между немецкими «тиграми» и нашими танками метался уже немолодой солдат и кричал, обращаясь к невидимому небу: «Мама! Мама! Мама!»

Но вернемся к школе.

Советская власть рухнула, и педагогические козлища (уже свободные от шор) задумались, куда же вести стада свои. Раз не советское, рассуждали они, так антисоветское, коренным образом не советское, а значит, или традиционно русское (о котором они ничего не знали) или международно-европейско-американское.

Выбрали европейско-американское.

Русскую историю переписали по принципу «наоборот». Цари стали святыми, а декабристы опустились на уголовный уровень. Авторы, вчера славившие коммунизм, стали славить Христа. В новом-старом гимне Сталина цинично поменяли на «Бога».

По всему пространству образования, воспитания и поиска идеала началась охота за «стереотипами». К ним были отнесены: вина интеллигенции перед народом, возвеличивание «маленького человека» (камень в огород русской литературы), а также совестливость, стыд и вера в «прекрасное и высокое».

Над этой верой в свое время зло посмеялся герой повести Достоевского «Записки из подполья». «Свету ли провалиться, — вопрошал он, — или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай пить».

Достоевский назвал этого мизантропа «анти-героем». Словечко весьма современное. Мне кажется, вся литература да и идеология сейчас держатся на этом «анти». Отними у них эту приставку, и они окажутся голыми. Вот и педагогика взялась выращивать «анти-героя». Такова основная посылка новейших педагогических разработок и руководств.

Заглянем в одно из них.

Передо мною «Билль о правах», выпущенный издательством «Генезис», и рекомендованный (в виде плакатов) для оформления кабинета учителя-психолога. Учащийся, как сказано в нем, имеет право «не обращать внимания на советы окружающих», «совершать ошибки», «ставить себя на первое место». Что до его обязанностей, то он «*никогда* не обязан»: «делать приятное неприятным ему людям», «любить людей, приносящих ему вред», «выбиваться из сил ради других», «чувствовать себя виновным за свои желания», «жертвовать своим внутренним миром ради кого бы то ни было», «отдавать что-то, что ему на самом деле отдавать не хочется», «отказываться от своего «я» ради чего бы то ни было».

Очень может быть, что сей документ составлен г-ном Асмоловым, который, как известно, является психологом по образованию и заведует кафедрой психологии в МГУ. Та же апология «Я», та же гелиоцентрическая схема поведения: «Я» — солнце, все остальное вращается вокруг меня.

Правда, солнце, в отличие от героя «Билля о правах», поступает как раз так, как тому запрещено: тратит себя на других, ради них выбивается из сил, жертвует собой и отдает то, что ему, может быть, не хочется отдавать.

Понятие «ближнего» в этой схеме отсутствует. «Ближний» — лишний, он только раздражает, он что-то там думает о тебе и потому мешает тебе думать только о себе. У него есть какие-то желания, с которыми ты должен считаться. Он, может быть, да-

же претендует на то, чтоб занять твое время, не говоря уже о том, что (и это уже посягновение на твой «внутренний мир»), ему вдруг захочется иметь нечто, чем ты не желаешь поделиться.

От чего же станут освобождаться наши внуки? От жалости к слабому, от сострадания? От того, что — наряду с насилием, злобой, черствостью сердца — я часто видел в жизни и что, признаться, меня спасало — от доброты, способности поделиться последним, протянуть руку и обогреть?

Я вспоминаю детский дом. Война. У одних родители на фронте, у других — в лагерях. Обиженное и по всему обязанное быть озлобленным детство. Но через щель в двери карцера кто-то просовывает тебе огрызок сахара, крошки от пайки. А выйдешь — набросит на тебя ночью рваную одежку — чтоб не пристыли мослы к ледяному топчану.

Давайте взрастим сильных, холодных, пекущихся только о себе. И где окажемся? И *с кем?* Со страною, распавшейся уже не на регионы, а на миллионы мерзавцев, за порогом дома которых — запретная зона, охрана, овчарки.

«Старая» педагогика и «старая» культура предлагали личности движение *от себя к ближнему,* господа реформаторы видят только один путь — *от себя к себе.*

Мне кажется, что в такой стране, как Россия, у них вряд ли что-то получится.

Ибо это значит: наплевать на заветы предков, похерить всю русскую литературу, порвать с христианской традицией, всегда бывшей у нас не формальной, а очень личной, порвать с историей, наконец, с природой, которая, наряду с подпольем (а оно в каждом есть), дает человеку шанс встать над собой.

В «Зимних заметках о летних впечатлениях», посвященных поездкам по Европе, Достоевский писал: «Что же, скажете вы мне, надо быть безличностью, чтобы быть счастливым? Разве в безличности спасение? Напротив, напротив, говорю я. Не только не надо быть безличностью. Но именно надо стать личностью. Даже гораздо в высочайшей степени, чем та, которая теперь определилась на Западе. Поймите меня: самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности. Высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли. Добровольно положить свой живот за всех, пойти за

всех на крест, на костер, можно только сделать при самом сильном развитии личности».

Если строители новой школы возьмут за образец толерантного общества такую личность, я проголосую за них.

2000

С ПУСТЫМ ЗАГАШНИКОМ

Нет убедительности в поношениях,
И нет истины, где нет любви.
Пушкин

то скажут потомки о нашем времени? Как назовут его?

Время отчаяния? Время безудержного куража сытых и слез обворованных? Время обожествления денег и падения святынь? Время национального унижения? Время торжества пошлости? Время свободы, сделавшейся свободой разоблачений и сведения счетов?

Я — о разоблачениях и разоблачителях.

Начну с цитат.

«Я никогда не выдавал себя за пророка и отвергал попытки (немалочисленные) моих почитателей приписать мне дар ясновидения (в других ясновидцев тоже не верю, включая Иоанна Богослова» (18), *«Можно и нужно смеяться над верой»* (115), Солженицын антисемит и мало чем отличается от организаторов процесса над врачами-убийцами (55), он «не очень умен», «большого ума не высказал» (56, 57), «себя породил, себя и убил» (78), «очевидный эгоист» (88), «препятствовал публикации на Западе повести о Чонкине» (94), «самозванец» (100), из той же породы, что и аятолла Хомейни (116), апологет диктатора Франко (117), «в манере держаться» есть «безумное самомнение, лицемерие и ханжество», плюс «передергивание» (118), «приехав на Запад, стал окружать себя людьми, чье мышление и мораль на уровне Кабанихи» (120), «превратился в пародию на самого себя» (128), «сегодня смешон» (129), поездка по России в 1994 году напоминает рейсы «бронепоезда Троцкого», а возле трибун, с которых он выступал, «стояли местные сатрапы и кагэбешники» (173).

Цитаты взяты из книжки Владимира Войновича «Портрет на фоне мифа» (Эксмо, 2002).

Портрет на фоне мифа — это портрет А. И. Солженицына. Портрет, что называется, нелицеприятный, а проще сказать, разоблачительный. Как видит читатель, Солженицыну предъяв-

лены обвинения, которые, как писал Гоголь в ответе Белинскому, «не хватило бы духа запятнать последнего мерзавца».

Читая книжку, я не верил своим глазам. Человек, преследуемый властью, клеймит собрата по судьбе. Но еще более изумился я, когда прочел, что он думает о себе: «меня уже сравнивали с Гоголем, Щедриным, Свифтом и чаще — с Гашеком» (184), «покойный Вячеслав Кондратьев пытался поставить меня на место (из-за «Москвы, 2042». — *И. З.*), на что я ему посоветовал не писать статьи в газете для взрослых, а идти в детский сад» (71). Обижаясь на то, что в списки преследовавшихся советской властью зачислены Солженицын, Можаев, Искандер, а его, обличителя, фамилии там нет, Войнович уточняет: «В прямом конфликте с государством состояли и специально преследовались не они» (169), «В октябре 1973 года после нападения на Сахарова я одним из первых оказался в квартире Сахарова и именно я на своих «Жигулях» возил Сахарова», «когда Сахарова выслали в Горький, я написал по этому поводу открытое письмо, одно из прозвучавших наиболее громко» (156), «одному *маленькому* литератору сказал с нарочитым высокомерием: «если я должен знать разницу между Солженицыным и собой, то и вам следует подумать о разнице между мной и вами» (140).

А это о своем романе «Москве, 2042»: «Пройдет время, люди будут читать роман, а выискивать прототипов будут литературоведы» (133).

Несоответствие того, что говорится о Солженицыне, с тем, что Войнович говорит о себе, создает комический эффект. И отравленные стрелы летят обратно — к тому, кто их послал.

Я помню Войновича восьмидесятых. Тот Войнович мог посмеяться не только над другими, но и над собой. Он как-то не очень носился со своею персоной.

Войнович «Портрета» совсем не такой.

Что же произошло с ним? Что подвигло его на эту истребительную акцию? Поветрие времени? Обезумевшая от избытка прав свобода? Или причины личные?

О личном судить не берусь: я не исповедник Войновича и не его домашний врач. Я — читатель. И, как читатель, вижу, что все у него покатилось вниз: язык, юмор и мысль. Налицо обидное *падение уровня,* налицо кухонная разборка, поданная как идейное несогласие.

Все претит Войновичу в Солженицыне — и то, как тот живет, и какую музыку слушает, и какая у него борода: он «отращивал

бороду, чтобы приспособить лицо к западным телеканалам» (38). Другие попреки в том же духе: «получил от власти роскошную квартиру и построил хоромы в номенклатурном лесу» (74), а «премию свою учредил в долларах».

Конечно, А.И.Солженицын простой смертный, и у него есть черты, над которыми не грех подшутить. Но можно ли шутить над жизнью? Над плутаниями по путям судьбы? Здесь драма Солженицына (а то и трагедия), а не фарс.

«Кто грешил против нравственности, стремясь к нравственности, — писал Белинский, — тот нравственнее того, который родился и умер нравственным, точно так же, кто заблуждался в истине, стремясь к истине, больше любит истину, нежели тот, который родился и умер правым против нее».

Когда человек завершает жизнь, над ним вряд ли стоит смеяться. Пусть что-то в этой жизни было *не так*, как хотелось бы, скажем, Войновичу, но я бы на его месте предпочел молчание злорадству.

Смеются над теми, кого смех может поднять, изменить, но здесь дело сделано, и делать шута из того, кто подошел к роковой черте, бесчеловечно.

Но Войнович нас предупредил: смеяться можно надо всем и, в том числе, над верой.

Есть вера и вера. Есть чистое чувство, сердечный порыв (и он свят), и есть деспотизм веры, которая уже не вера, а «основное учение». Учение, требующее от инакомыслящих духовной капитуляции.

Смейся над фанатиком, над лицемером, но как смеяться над чистым чувством? Это все равно что смеяться над любовью.

Это первое.

Второе. Если берешь себе в оппоненты фигуру масштаба Солженицына, то и соблюдай масштаб. Обнаружь запас знания, соответствующий запасу противника. И на телеге «образованца» к нему не подъезжай.

Войнович подъезжает. И оттого у него, что ни абзац, то конфуз теоретический, исторический или вкусовой.

Вот его тезис об абсолютном первенстве прав: «Оказывается (у Солженицына. — *И. З.*), прежде прав должны быть обязанности. Вот с чем никак не соглашусь. ***Сначала должны быть права.*** Бесправный человек есть раб...»

Типичный перекос из арсенала борца с тоталитаризмом. Если нам *не дадут* прав, мы и обязанности исполнять не будем.

То есть перестанем работать, кормить семью, помогать слабым. Для того, чтобы все это делать, нам нужны конституционные права.

В старой России (как писали в советское время) у граждан не было никаких прав, но строились города, производился полезный продукт и была великая литература.

Откуда они взялись?

Есть права, установленные законом, и есть — установленные свыше. И *эти* права выбираем мы сами. И именуются они внутренней свободой, которую А. Блок, например, называл свободой тайной: «Пушкин! Тайную свободу пели мы вослед тебе».

Права, данные тайной свободой, записаны в сердце, а не на бумаге. Войнович же печется о правах политических. Он их возводит в божество. *Но, боготворя права, можно стать и рабом прав.* Рабом добровольно принятых обязанностей сделаться невозможно.

Истину эту открыл не Солженицын, ее две тысячи лет исповедует христианский мир.

Автор «Портрета» выходит на ринг с пустым загашником. Подготовка — средняя школа. Все примеры — из школьной программы. Все умозаключения — оттуда. «Окружение Кабанихи» взято из учебника по литературе для восьмого класса. Причем учебника времен царя Гороха.

Вот что пишет Войнович о Пушкине: в перерывах между писанием стихов «жил суетно» (89). А вот о Гоголе: «прожигал жизнь всеми возможными способами» (90) и только потому написал «Игроков». Хотел бы я знать, какими это «всеми возможными способами» (какой язык!) прожигал жизнь Николай Васильевич?

С Пушкиным и Гоголем все ясно, но как быть с современниками? Солженицын сокрушен, он до великой прозы не дотягивает, «деревенщики» (т. е. Астафьев, Распутин, Абрамов, Можаев, Евгений Носов, Белов) — тоже. Они были «обласканы властью», «сидели в президиумах», и еще надо посмотреть, «как у них насчет языка, сюжетов, метафор и образов?» (72, 73).

По интонации вопроса можно понять, что *у них* с образами — *плохо.*

Все, кто не принял «Москву, 2042», — «большого ума не высказали». Это Лидия Чуковская, Жорж Нива, Алик Гинзбург. А княгиня Зинаида Алексеевна Шаховская причислена к людям, «чье мышление и мораль на уровне Кабанихи».

Кого же, простите, Войнович жалует?

Вячеслав Кондратьев? Детский сад. Владимир Максимов? Привычка к штампам. Варлам Шаламов? «Рассказы Шаламова слишком беспросветны, чтоб восприниматься как факт большой литературы» (78).

А что же тогда «Ад» Данте? Или «Гамлет» Шекспира? Или на худой конец «Бобок» Достоевского?

Достоевский по тарификации Войновича, «писатель провинциальный». Почему? Потому что стоял исключительно за русских. Читаем: «Подчеркивая постоянно свою русскость и свою заботу только о русских, он (Солженицын. — *И.З.*) уже одним этим разжаловал себя из мировых писателей в провинциальные» (62).

В таком случае в тот же список попадают и Пушкин (вспомним «Клеветникам России»), и Гоголь, и Тютчев. Да и все наши великие писатели. Поскольку, по словам Н. Ильина, «всякий гений национален, всякое величие почвенно».

Как-то один питерский литератор, не привыкший ломать шапку перед «классиками», сказал Войновичу: «А вы не заметили, что всю жизнь прожили вне критики? Вас поносили партийные проработчики, но их хула была слаще меда, она возносила вас в глазах честных людей. Вас берегли, вас лелеяли. А сказать было что: и что вы повторяетесь, что вторая часть «Чонкина» уже не смешна, а биографический запас, из которого вы до сих пор черпали, истощился».

Войнович был потрясен. Он настолько привык жить в ореоле похвал, что укор не со стороны какого-то чинодрала, а человека порядочного стал для него ударом грома. Ведь до этого ругали враги, а друзья превозносили. И не заметил он, как произошло то, в чем он сам винит сейчас Солженицына, — движущаяся масса превратилась в бетон. И на нем, как на пьедестале, обосновалась гордыня.

Вот почему любое замечание в адрес «Москвы, 2042» показалось ему посягновением на заслуги, на сам прогресс. Ибо последний давно был присвоен им, приватизирован и сделался его личным достоянием.

Все это трудно согласуется с признаниями Войновича, что «Пушкин читал свою жизнь с отвращением, Толстой сомневался в ценности своих книг и уличал себя в тщеславии». Хорошо бы следовать им! Но себя Войнович бережет: «Не обязательно каяться публично и бить себя кулаком в грудь. Можно

устыдиться чего-то, оставить это в себе, но для себя сделать из этого вывод» (70).

Мораль: бей кулаком в грудь другого, а себя не тронь. Себя оставь при себе. Может, ты не экстраверт, а интроверт.

Но писатель всегда экстраверт. Он выносит то, что переживает в душе, на люди.

А насчет того, что себя не тронь, есть хорошая пословица: «Шутку любишь над Фомой, так люби и над собой». Имей отвагу и себя не пожалеть.

Свои филиппики в адрес Солженицына Войнович оправдывает тем, что хочет просветить народ. «Я о России думаю», — пишет он. Но при чем тут Россия? Она давно уже не поклоняется Солженицыну. Она давно не смотрит на него как на ставленника Бога на земле. Она не больна ни «идолофренией», ни «измофренией», ни «солжефренией» (неологизмы из книжки).

И это печально. Потому что хотелось бы, чтоб мы были не беспамятными бродягами в человечестве, а, говоря словами Н. Бердяева, виновными сынами. «Лишь виновные сыны, — писал он, — а не обиженные рабы свободны».

Но мы все еще обиженные рабы, и книжка Войновича — тому подтверждение. В ней обида не только на конкретное лицо, но и на понятие величия вообще. Не нужны нам великие, — настаивает автор. — Хватит, натерпелись уже. Все великие — тартюфы, и нечего им поклоняться.

Но великие люди нужны народу. Без них он как стадо без пастуха. Без Пушкина народ был бы другой. Без Солженицына, я думаю, тоже.

Я не падаю пред ним ниц, но я уважаю его.

Говорят, для камердинера нет великого человека. Для него есть только хозяин. «Хозяин» у нас уже был. И не хозяина я бы хотел видеть над нами, а нового Пушкина и Толстого. Верю, наши женщины не заставят себя ждать и родят России новых великих людей. И пусть не мы, но наши дети увидят их. И воздадут им должное.

Обличительство — страшная вещь.Оно развязывает путы и стирает преграды. Оно освобождает. Но истинная свобода — это свобода самоограничения. Она ставит границы и уничтожающему смеху.

Сто раз читал я в книгах Войновича, как кагэбешники пытались убить его пропитанными отравой сигаретами.

Будь они прокляты, эти кагэбешники, но сколько урожаев можно снимать с демонстрации своих ран? Кто из настоящих мужчин (каким он всегда был) это делает?

Деформация героев сопротивления началась не вчера. Кто-то из них, причислив себя к победителям, стал раздавать всем сестрам по серьгам, устраивать «демократические» суды над неверными, а кто-то, ужаснувшись тому, что содеяли (ибо способствовали победе «демократии» и своими именами прикрывали ее), сказали новой власти: «Мы не с тобой» и ушли в себя или ушли совсем.

«Скучно на этом свете, господа!» — написал Гоголь, а атеист Белинский добавил: «А другого (света. — *И. З.*) нет».

Думаю, тому, для кого «другого нет», еще скучнее.

2002

ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ: РОМАН С ВЛАСТЬЮ

Не прошло и месяца после отставки Ельцина, как два московских Гамлета присягнули новому королю.

Евгений Миронов и Константин Райкин (и это были именно они, так как сыграли роль датского принца в двух разных спектаклях) заявили, что готовы видеть во Владимире Путине очередного российского венценосца, правда, с одним условием: чтобы и он не забыл их в своих молитвах. Герой Шекспира, наверное, вызвал бы их на дуэль, услышь он такое от его — пусть и случайных, временных, но все же имеющих к нему косвенное отношение — тезок.

Интеллигенция растерялась. Она не знает, в какую сторону смотреть и за чьей мантией бежать. Поставив у власти Ельцина, она надеялась, что наконец-то на престол взошел *свой* человек и, поскольку чемоданчик с идеями в ее руках, она станет управлять президентом.

Но Ельцин предпочел чемоданчик с ядерной кнопкой.

Для вида он собирал иногда в Кремле бывших подельников по Межрегиональной группе и пил с ними чай. Это называлось «Президентский совет». Потом и его отменили, как отменил щедринский Орел им же введенное просвещение. И то «прекратило течение свое».

Интеллигенты роптали, но призрак коммунизма пугал их больше, чем самодержец Ельцин. Он, по крайней мере, никого не сажал, а это — если вспомнить пережитое — означало, что в России наступил золотой век.

Теперь, судя по всему, грядет век железный, и «деятели культуры» спешат отдать голоса его вестнику. На собрании, посвященном выдвижению кандидатуры Путина в президенты, были замечены Юрий Любимов, Марк Захаров, Владимир Васильев. Рядом с патриархами засветилась расторопная молодежь.

Старался отделиться от них и держаться в тени Григорий Бакланов. Он, безусловно, помнил, что телезрители не раз засекали его вблизи сильных мира сего. При Горбачеве он состоял в свите генерального секретаря (и убеждал нас с экрана, что книги Михаила Сергеевича должны быть в каждом доме), при Ельцине пробивался в его окружение. На встрече с последним весной 1993 года (когда интеллигенция поддержала президента в противостоянии с Верховным Советом) он встал из рядов и сказал: «Борис Николаевич, не держите у сердца плохих людей, а держите хороших». Зал разразился смехом: было ясно, что в караул у сердца Ельцина просится встать автор этого предложения.

На НТВ Марк Захаров оправдывался, что попал на это собрание не по своей воле, а по звонку из администрации Кремля. По иронии судьбы, эта администрация располагается в том же здании, где ранее обитал ЦК КПСС — на Старой площади.

Режиссеру позвонили оттуда и спросили, поддерживает ли он и.о. президента Путина.

— Я не против, — ответил, растерявшись, Захаров.

— Тогда приходите.

И все.

Точно так же в былые времена звонили со Старой площади и спрашивали: вы поддерживаете линию партии? Тут уж деваться было некуда. Могли и спектакль снять, и книгу зарубить, а то и вовсе объявить диссидентом.

Сегодня ни один волос не упадет с головы несогласного. Но страх перед тем, что это может произойти, живет в подкорке.

Я бы не стал, как Е. Киселев на НТВ, строго судить Захарова. Он — главный режиссер театра. На его плечах труппа, постановочная и пожарная части, зарплата, мебель, кассиры и гардероб. Ему надо как-то крутиться и выкручиваться, искать деньги, делать ремонт. Но я не понимаю, почему он оправдывается. Талантливый человек стоит навытяжку перед отнюдь не высшим судией и отвечает, как нашкодивший школьник.

Еще более удивили меня его оправдания печатные. 29 января в «Московском комсомольце» появилась статья Захарова «Интеллигенция и власть». Продолжая спор со своими критиками, он привлек в свидетели (и защитники) Пушкина и Карамзина, Сперанского и Тютчева. Помянуты им Крылов и Жуковский. Все они, как пишет Захаров, «тесно сотрудничали с государственной властью». А что касается Пушкина, то он «разразился восторженной одой в честь императора Александра I», а «с ду-

шителем декабристов Николаем I гений русской земли... даже подружился».

Начнем с того, что у Пушкина нет никакой оды в честь императора Александра I. Оспорим и то, что Пушкин дружил с душителем декабристов. Письмо царя, на которое ссылается Захаров как на свидетельство этой дружбы, где Николай прощает поэта (после дуэли с Дантесом) и обещает, что возьмет на попечение его детей, есть всего лишь ответ на просьбу Пушкина, переданную им через Жуковского, простить его.

Царь в то время считался наместником Бога на земле и имел право на такое прощение.

Что касается Карамзина, Тютчева и Сперанского, то все они состояли на государственной службе и получали жалованье. Тютчев возглавлял Цензуру иностранную, Карамзин имел должность историографа, Сперанский — члена Государственного совета и генерал-губернатора Сибири.

Думаю, Марк Захаров понимает, что «служба» и «сотрудничество» — не одно и то же. Особенно в условиях советского и постсоветского режима.

И совсем некстати попал в его список Иван Андреевич Крылов, чье сотрудничество с властью ограничилось тем, что он 30 лет прослужил библиотекарем в Петербургской Публичной библиотеке.

В конце 60-х годов у меня был щекотливый разговор с одним советским писателем. Не стану называть его имя, его уж нет в живых. Писатель был очень знаменит и очень богат. Сам прошедший войну, он решил рассказать о ней всю правду. И замах такой в его планах просматривался. Но изменилось время, сняли Хрущева, и «вся правда» стала не нужна. Писатель начал пересматривать исход своей тетралогии. Я спросил его, а не может ли он просто взять и замолчать, как молчали (конечно, вынужденно, ибо не создавали ничего, угодного власти) Андрей Платонов и Михаил Булгаков. И тут же я получил ответ: «Вы забыли, что Булгаков написал пьесу «Батум».

Да, был такой случай. Измученный непечатанием, Булгаков сочинил пьесу о Сталине. Тогда можно вспомнить и О. Мандельштама, тоже измученного, создавшего «Оду» в честь вождя. Или Анну Ахматову, посвятившую тому же герою цикл стихов. «Бросалась в ноги палачу», — скажет она об этом позже.

Но тогда на троне сидел палач. И Мандельштам спасал свою жизнь, Ахматова — жизнь сына, сидевшего в тюрьме, а Булгаков — свое право дышать.

Сегодня речь не идет о том, быть или не быть, дышать или не дышать, а о том, будем ли кушать севрюжину с хреном или не будем.

Роман интеллигенции с властью уходит в глубину веков, и мы не можем предсказать его продолжения. Так было, так есть и так будет, скажет многоопытный читатель. И окажется невдалеке от истины.

Роман этот выгоден обеим сторонам. Интеллигенция этически обеспечивает легитимность власти, власть обеспечивает ее материально. Если прогнать от трона поэта, артиста, наконец, шута (он же поэт и артист), при дворе станет скучно, а заморскому гостю, когда тот посетит царские палаты, нечего будет показать. Искусство украшает жизнь, украшает оно и власть.

Этот роман может носить характер трудового соглашения (ты — мне, я — тебе), может быть перемирием, легкой, летучей страстью, может и перейти в законный брак. В этом случае его последствия печальны.

Гамлет, принц датский, тоже был интеллигент. И не только потому, что окончил Виттенбергский университет, где, кстати, преподавал Лютер, но и потому, как ответил на вопрос: «Быть или не быть?» Он мог бы пойти по пути Клавдия и, подсыпав тому яду в вино, отправить злодея на тот свет. И сесть на датский трон. У Гамлета было на этот счет оправдание: Клавдий убил его отца.

Но Гамлет погибает в открытом бою. Он отвергает идейное оправдание мести и дьявольские подсказки ума. Ум говорит ему: пережди, притворись, ударь из-за угла. С кем поведешься, от того и наберешься.

Но он идет на поединок с Лаэртом, почти зная, что ему уготована ловушка. Гамлет не может играть в их игру. Согласившись с ее правилами, он сравнялся бы с Клавдием, Полонием, Лаэртом и остальными. И никогда бы не стал Гамлетом, который уже несколько веков тревожит наше воображение, заставляя всякий раз возвращаться к обозначенной им дилемме.

Быть или не быть?

Нынешние Гамлеты хотели бы только «быть» — оставаться в покое, не иметь неприятностей, а при оказии и что-то получить, отдавая взамен самое малое — собственное достоинство.

2000

ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ: СМЕНА ВЕХ

Недавно одна дама, занимающаяся исключительно революционной деятельностью (в которую она окунулась чуть ли не с пионерского возраста), пустила в ход понятие «светильники», позаимствовав его у Н.А. Некрасова. «Светильником разума» назвал тот рано умершего Н.Добролюбова. Ныне в «светильники разума» были произведены журналисты НТВ.

Не слишком ли высокая оценка их вклада в историю?

Почему-то наша интеллигенция всегда хорошего мнения о себе. Если что-то в отечестве идет не так, то тут же выплывает ответчик — Кремль или безымянные «они», от которых весь вред.

Миф о том, что интеллигенция, как жена Цезаря, чиста и невинна, нашел себе место и сегодня. Победа в революции 1991 года поставила победителей над правительством, над президентом, над государством. Отныне журналисты, как сказал один из них, могли ногой открывать Спасские ворота. Из слабых и подвластных они переквалифицировались в сильных и властвующих, как, впрочем, и бывшие завлабы, диссиденты, священники и нижние чины ЦК КПСС.

Вместе с ростом «прав» росло и благосостояние интеллигентской верхушки. Если в СССР самыми оплачиваемыми категориями были полярники, летчики, шахтеры и академики, то теперь больше всех зарабатывали обозреватели телевидения и газет. Эта близость к большим деньгам, которую ощутили и интеллектуалы, двинувшие во власть, весьма скоро начала влиять и на их самоощущение, и на то, что они говорят и пишут.

Начала богатеть и Церковь. Недалеко от нее ушли и «избранники народа», с яростью бьющиеся за свои привилегии и заваливающие законы, которые могли бы дать хоть какое-то послабление бедным.

Я помню рев Жириновского в Думе, когда тот, брызгая слюной, клеймил репрессированных стариков и старушек, называя их симулянтами. После этого он садился в «мерседес» и укатывал со своею шайкой. Даже радетели народа — коммунисты как-то подозрительно стали округляться и наращивать животы, крича с трибун, что Россия катится в пропасть.

В среде интеллигенции завёлся новый персонаж — «политик». Это, как правило, человек малообразованный и неделикатный. Для него хамство — синоним достоинства, а запас его слов скуден, как завтрак бомжа.

Мы печалимся об упадке литературы. А отчего она пала? Оттого, что пал язык. Даль предупреждал: « Не... должно писать таким языком, какой мы себе сочинили, распахнув ворота настежь на Запад, надев фрак и заговорив на все лады, кроме своего... если же мы в чаду обаяния, сами отсечём себе этот источник (речь о народном языке. — *И. З.*), то нас постигнет засуха».

Пал язык, пал дух, а стало быть, пал и авторитет «властителя дум».

Не на ком остановить глаз, не к кому сходить на исповедь. К Толстому ходили, к Чехову ходили, к Короленко ходили. Но пойдешь ли со своей бедой к какому-нибудь умнику, у которого стальные глаза и который, если ты не в состоянии заплатить за свет, отключит у тебя не только электричество, но и дыхание? Или к поэту, который звал на баррикады, а сейчас отсиживается в Оклахоме?

Спросите их, кто виноват в том, что случилось с нами? Хором ответят: Кремль. Кремль растоптал мечту о социализме, Кремль потопил мечту о переброске России в лагерь капитализма.

И вряд ли к кому-нибудь из них наведается мысль, что и они — на скамье подсудимых.

Возьмите Горбачева. На его совести: 1. Сумгаит, 2. Лопатки в Тбилиси, 3. Захват вильнюсской телебашни, 4. Вранье с Катынью, 5. Вранье с пактом Молотова-Риббентропа. И — ни слова раскаяния, ни следа стыда. На всех интеллигентских тусовках — желанный гость. Произносит речи. Принимает изъявления уважения.

Старая интеллигенция была недовольна собой. Лучшие ее люди мучились этим, стыдились своего достатка, если он у них был, строили школы, работали на голоде, старались подкормить крестьян или бедных студентов. Вечная вина перед народом — таково было внутреннее состояние всякого, кто благодаря образованию и таланту поднимался наверх.

Наши предшественники — интеллигенты начала XX века — не так, как мы, смотрели на историю и на себя. На страницах «Вех» (1909) и сборника «Из глубины» (1918) они сурово осудили себя. Они заявили (в «Вехах»), что революция 1905–1906 гг. была интеллигентской, и ответ за ее последствия должна держать интеллигенция.

Революция 1991 года (а до нее горбачевская перестройка) также были интеллигентскими, поскольку их идеологически готовили мы (автор не отделяет себя от тех, о ком пишет), и на их знамени были начертаны слова, составленные интеллигентами 60–70-х гг.

Чего мы желали? Прежде всего свободы. Свободы любой ценой и сей же час. Ждать мы устали. Наши отцы и деды свободы не видели. За неё их расстреливали и пытали. Вместе с мечтой об освобождении мы копили месть. Нам не терпелось рассчитаться со всем, на чем стояло клеймо: советское.

Свобода, как золотой ключик в сказке, должна была открыть заветную дверь.

Но как мы понимали свободу, как рисовали себе ее облик? Прежде всего как *свободу слова,* свободу митингов и демонстраций, которую демагогически обещала, но не дала сталинская конституция. Отталкиваясь от нее, мы строили нашу мечту по методу «от противного». И оттого она кровными узами связалась с советской ложью, советским воспитанием, советской нетерпимостью.

Отсюда — спешка, забегание вперед, попытка пришпорить историю.

Но еще Андрей Платонов советовал: дайте истории отдохнуть лет пятьдесят, и все само собою образуется. Ибо — и тут он был провидчески точен — «природа победит революцию».

Трагедия сына железнодорожного слесаря Платонова состояла в том, что он верил в насилие, как его предки верили в Христа. Насилие он рассматривал как инструмент для построения земного рая. Но, увидев опустошённую революцией страну, создал эпос горя и покаяния.

Разве не ясно теперь, что свобода, обретенная в 90-х, оказалась *свободой только для нас?* Для наших амбиций, нашего «самовыражения», нашего желания свести счеты с властью. Свобода вскружила нам головы: мы ликовали, что можем беспрепятственно хулить, обличать, «ставить к стенке». И кого ставили к стенке? Собственную страну.

Советскость этого отмщения была очевидна.

Тютчев полтора века назад писал: «...удалось с помощью припева, постоянно повторяемого настоящему поколению при его нарождении, почти удалось, говорю я, эту... державу преобразовать в чудовище для большинства людей нашего времени, и многие уже возмужалые умы не усомнились вернуться к простодушному ребячеству первого возраста, чтобы доставить себе наслаждение взирать на Россию, как на какого-то людоеда...»

Но, кроме расправы с властью, была и еще одна мечта: самим стать властью. То есть держать в руках руль корабля. На Западе интеллигент ставит пьесы, преподает в университете, сидит в лаборатории. Он занят каким-то *одним* делом, как правило, тем, где он мастер, профессионал. Правительство и президент погружены в политику, финансы и т. д., у интеллигента — другое призвание. И ему этого призвания вполне хватает. Мы же, как правило, берём выше. Мы, как говорил Гоголь, хотим обняться со всем человечеством.

Взять уровнем ниже мы не в состоянии. Это — значит, понизить градус мечты. Свести обязанности к исполнению долга, к хорошо сделанной работе — значит опошлить идею.

Максимализм русской интеллигенции застрял у нас в мозжечке рядом с антисоветским идеалом.

«Для проформы» (вновь цитирую Гоголя) кто-нибудь «чмокнет в щёку инвалида, желая показать... как нужно любить своего брата». Но «дело не в поцелуе, данном инвалиду, но в том, чтобы, в самом деле, взглянуть... на человека как на лучшую драгоценность». Наш интеллигент сегодня «всё человечество готов обнять, как брата, а брата не обнимет. Отделись от этого человечества один, несогласный с ним в каких-нибудь ничтожных человеческих мненьях, — он уже не обнимет его».

Конечно, в любви к «прекрасному» и «высокому» нет ничего плохого. Правда, если это любовь к тем, кто окружает нас. Кто существует в реальности, а не на облаках.

Наша любовь была прописана на облаках, как, впрочем, и наш кумир — свобода. Мы верили, что с ее приходом поля станут давать урожай, экономика скакнет вверх, аппаратчики сделаются херувимами, а народ перестанет пить и в мгновение ока поменяет менталитет.

Жгучая была мечта, но, увы, не сбылась.

Представьте себе премудрого пескаря, которому вдруг разрешили стать щукой. Что станет делать несчастный пескарь? Он

от испуга закопается в нору или, страшась, что его обратно превратят в пескаря, сделается такой щукой, которая и самих щук начнет гонять по реке.

Мы на какое-то время превратились в освобожденного пескаря. Опьяненные тем, что «все позволено», мы стали охотиться за большой рыбой, позабыв о тех, ради которых всё и затевалось, — о «малых сих», о народе.

Народ нищал, опускался в холод и хаос, а мы топтались на презентациях, бегали в Кремль за премиями и не чурались брать деньги (тоже в виде премий) от воров, почему-то переименованных в олигархов.

Как бы сегодня взглянули на нас интеллигенты старых времен? Я думаю, смутились бы, не поверили тому, что видят. И авторы знаменитых «Вех» вряд ли бы подали нам руку. Хотя они были люди верующие и, вероятно, пожалели бы нас. Пожалели бы за наш бедный советский — антисоветский идеал, который и продиктовал столь тощее представление о свободе.

Интеллигенты старой России — во всяком случае, лучшие из них — знали, что смысл свободы не исчерпывается свободой слова. Что свобода не наращивание прав, а прирост обязанностей. Что с расширением зоны свободы утяжеляется ответственность за нее. Есть свобода с Христом, говорили они, и есть свобода с дьяволом. В первом случае мы говорим нашему произволу «нет», во втором — «да».

Я думаю, мы сказали *своему* произволу «да» и бросили *свой* народ.

«Мы» — это, естественно, не вся интеллигенция, а «верхний» ее слой, так называемая «элита», которая пришла с Горбачевым, кантовалась при Ельцине и теперь прилепилась к Путину. Ее дистанцирование от народа стало чертой эпохи. Даже в советское время так не было. Сегодня элита жестко сосредоточилась на *собственных* нуждах, далеких от нужд большинства. Мы сделались свидетелями свирепого эгоизма «избранных».

И это в то время, когда интеллигенты, условно говоря, находящиеся внизу, честно исполняют свой долг. Библиотекари, учителя, врачи, работники музеев (святые люди) по-прежнему *служат народу* и, иногда голодая, помогают ему. Имена их никому не известны, но я не знаю, что стало бы с честью нашего сословия, если б не они.

Таких интеллигентов особенно много в провинции, может, еще и потому, что соблазн больших денег туда не проник. А

может, потому, что они, как и старое земство, не снисходят к народу, а пребывают в нем.

Незачем далеко ходить за примерами падения интеллигентского «верха». Они у всех на виду. История с НТВ и её печальный конец сорвали лавровые венки со вчерашних запевал свободы. *Игры денег*, объявленные борьбой за «права человека», поведали нам, о каких «правах» речь.

Естественно, о праве «зашибать бабки».

Некий не стыдящийся цинизма тип, отталкивая от кассы циничного, но притворяющегося праведником журналиста, говорит: я отнимаю твои деньги. Журналист, хватаясь за те же деньги, уплывающие из его рук, кричит: в России нет свободы!

Личный счет в банке он отождествляет с «демократическими ценностями», а того, кто покушается на него, клеймит как реаниматора тьмы.

Недавний сюжет с НТВ — не только история конфуза на одном телевизионном канале, но и конфуз целого периода в жизни современной России, начавшегося с фанфар августа 1991 года и перешедшего в торжество жиреющего на глазах интеллигентского «высшего света».

Посмотрите, кого защищает элита адвокатуры. Только богатых. Какого-нибудь мужичка, с тоски запившего и кому-то сломавшего нос, они защищать (как это делал, например, знаменитый А. Кони) не будут: мужичок гол как сокол. Другое дело — невинный миллиардер. Душка, и за гонораром не постоит.

А какие пиры закатывает на своих юбилеях истеблишмент! Столы в «Метрополе» и «Яре» ломятся от дорогих закусок. Поют цыгане, поёт попса. Церемонию показывают по телевидению, описывают (с иллюстрациями) в газетах, и никому не приходит в голову, что это позор.

Наш советский интеллигент-люмпен, обиженный прошлым режимом, жаждет реванша, и потому его гуляния так публичны, так открыты: пусть видят все, кем я был и кем стал!

Он всю жизнь ненавидел советскую власть, но был кость от кости и плоть от плоти ее. Поразительно, что многие из интеллигентов, считавших себя в советское время инакомыслящими, как только дело дошло до иных, чем у них, мыслей, тут же обнажили советский оскал. Не ушедшие с НТВ журналисты были названы, как в приговорах «троек» НКВД, «изменниками» и «предателями».

Такова метаморфоза «светильников разума», чья свеча стала стремительно коптить и наконец погасла.

Как это могло произойти? Советский интеллигент плохо знал русскую историю, в прозрениях доходил только до идей нэпа, начертанных полупарализованной ленинской рукой. И оттого видел перед собой лишь один пример — пример Запада с его рынком, его свободой и его комфортом.

Прыжок к этим благам был совершен по-ленински — в одночасье и с блицкригом в центре Москвы. То, что русские стреляли в русских, вполне соответствовало большевистскому Новому завету: кто не с нами, тот против нас. И, стало быть, подлежит устранению.

И никто не попросил прощения за пролитую кровь. Наоборот, радовались и гордились победой. В среде победителей пышно разрасталась гордыня. Прогрессивный телеведущий, обращаясь к нуворишу, бросает реплику: «У меня не такая репутация, как у Вас». Можно подумать, что в его лице на землю спланировал ангел, а не офицер перестроечного спецназа.

Нас поразила болезнь идеологического снобизма.

Мы, как по-писаному, воспроизвели в себе пороки, запечатленные еще в «Вехах»: атрофирование чувства греха, самообольщение и героизация своего поведения, презрение к отцам, преувеличенное сознание прав и пренебрежение обязанностями, отсутствие *личной* нравственности, «все идет мимо русской культуры, ума, гения», в литературе порнография и кощунство.

Превратное понимание свободы привело к тому, что мы потеряли целое поколение, а может, и не одно. Да, оно поет, что хочет, курит, что хочет, оно не читает Толстого и сидит на американской культурной игле. Оно пляшет, как дикое племя, под свою музыку и... плюет на «отцов». Оно плюет на Карамзина, на Пушкина, на всю эту, с его точки зрения, дребедень, оставаясь один на один с настоящим, которое есть его бог и его потолок. Что за ним, оно не знает: за ним — похмелье и туман.

Отрыв от прошлого грозит нашей смене полным одиночеством и полною потерей цели.

Если начнут ускоренно уходить старики (а отмена льгот насильно толкает их в могилу), на кого обопрутся те, кто хотел бы связаться с преданием и с самой историей? На разломе земной коры не воздвигнешь сильного государства. Оно, как и его предшественники, полетит в пропасть.

К кому же станем обращаться со святыми истинами, оставленными нам в наследство? Город смотрит на Запад (тоже нашими стараниями), в деревне — пустые избы. Кто воспримет

мысли о любви к отечеству, о служении ему, о жалости к слабым? Кто начнет возрождать русскую государственность?

Писатели, пишущие только для писателей? Чиновники? Да прикажи им завтра отбуксовать в социализм, тут же отбуксуют. С плачем, с болью в сердце (так грабить, как при «капитализме», не удастся), но совершат экстрадицию. От больших идей отказываться легче, чем от больших денег. Такова уж природа человека.

Я, конечно, не надеюсь, что после моей статьи интеллигенция выйдет на площадь и, как Родион Раскольников, упадет на булыжник и воззовет: «Простите меня, люди, виновата!» Дескать, мне не столь страшен суд, который ждет меня в будущем, сколь то, что вы перестали верить в меня.

Не упадет. Не воззовет.

Значит, правы были авторы сборника «Из глубины»: «...Как будете жить дальше, вы, духовные виновники всего этого беспримерного нравственного ужаса? Что будет слышаться вам отовсюду?

Когда вы будете думать об одурманенном и увлеченном вами в пропасть народе, не будете ли вы слышать роковые слова: горе тому, кто соблазнит единого от малых сих...

Когда вы будете вспоминать обо всей той крови, которая пролилась благодаря вашему духовному попустительству... не будете ли вы слышать вокруг себя: «Каин, Каин, что сделал ты с братом своим?»

2002

НОВЫЙ ПОРЯДОК И «РУССКИЙ ВОПРОС»



итаю и глазам своим не верю — в солидной, чуть ли не правительственной газете «Вашингтон пост» напечатано следующее: «Мы должны вернуться к источнику зла и искоренить его, и это зло — Россия». Авторы статьи Эйварз Слюзис и М.Д.Альберт Ли. От первой посылки, от главного тезиса они переходят к мерам по его осуществлению. «Решением для России должна стать величайшая «выплата отступного» всем миром. Дайте каждому русскому мужчине, женщине, ребенку 100 000 долларов для выезда из России... навсегда».

Одним словом, расселение по планете и ассимиляция. Россия как государство перестает существовать, русские как нация уходят в небытие. Чтоб осталось скромное напоминание о них, можно позволить кое-кому остаться на «маленькой территории размером со Швейцарию», в «мини-России... вокруг Москвы». И то это делается не из снисхождения, а ради сохранения экзотического элемента — русского языка.

Признаться, со времен расовых фантазий Розенберга я ничего похожего не читал. Если умственное состояние Эйварза Слюзиса и М.Д.Альберта Ли будет признано удовлетворительным, то остается думать, что с ума сошла Америка. Неужели богатство и материальная власть над миром лишили ее рассудка?

Но почитаем дальше. Углубимся, так сказать, в практическую часть этого проекта. Законный вопрос для американца: где взять деньги? «Это в сумме обойдется в 14 триллионов долларов, — пишут авторы статьи. — Так как ни один русский не захочет остаться, много кого нужно будет привлечь на 140 миллионов мест. Деньги на выезд будут собраны путем продажи земли и ресурсов России тем, кто потом эмигрирует на эти пустые земли и создаст там новые страны».

Эйварз Слюзис и М.Д.Альберт Ли признаются, что «это уже предлагалось», что они — не первые. Дележ России будет выгля-

деть так: Япония выкупает Курилы, может быть, Сахалин, финны — Карелию, а США отхватывают в Восточной Сибири «настолько большой кусок, насколько они могут себе позволить». То есть львиная доля русской земли достается Америке.

С американской точностью подсчитан и размер содержания, которое станут получать выселенные русские по мере их растворения в других национальностях. Поскольку «русскому нельзя доверять», то платить им надо не сразу, а долями. И расселять с умом. «Не более 5% ...в каждой стране, дабы ее не испортить». Переселенцы «получают 30% денег в момент иммиграции и 10% каждый год в течение последующих 7 лет».

Хотя меня и подмывает отнести эту публикацию к числу отклонений, я не могу не признать, что она вовсе не бред, а зеркальное отражение тех «разумных идей», которые имеют сегодня хождение в американском обществе. Америка доросла уже до того состояния, когда она должна думать о человечестве, моделировать его настоящее и его будущее. Из самого мощного субъекта мирового хозяйства она превращается во всемирного учителя и прорицателя, разработчика стратегии комфорта, которая обязана не только покорить умы, но и установить на земле новый порядок.

Для установления такого порядка нужна оправдывающая его теория. Нужна идеология, философски (а также морально) обеспечивающая конкретные дела.

На нынешний день это, безусловно, идеология превосходства. Раз Америка богаче всех, значит, она лучше всех. Она умнее, прозорливей, находчивее. Русские разорены, бедны, стало быть, они бездарны, они выродились, и надо помочь им уйти со сцены. Надо проветрить мир от заразного «русского духа». Так проветривают и дезинфицируют помещения, где пребывал опасный больной. Здоровые должны оставаться здоровыми, а ущербные не посягать на их место в жизни.

Если Рональд Рейган, называя Советский Союз «империей зла», имел в виду прежде всего империю коммунизма, то Эйварз Слюзис и М.Д.Альберт Ли имеют в виду совсем другое. По их утверждению, зло есть коренное свойство русского человека. Оно вложено в него природой. Тут виновата природа, а не социальные обстоятельства. И эту ее ошибку надо исправить.

«Все это, — заключает «Вашингтон пост», — было бы гарантией того, что эти агрессивные, дикие и бессовестные люди не будут больше совершать преступления против человечества и учить других это делать».

Исторические ссылки газеты красноречивы: русские уничтожили в XX веке 10 миллионов украинцев, латышей и других народов. Делали они это «охотно и с энтузиазмом». «Фактически ненаказанные преступления русских... суть причина всего последовавшего зла... Видя это, Гитлер решился на Холокост, раз русским удалось убить пять миллионов украинцев».

Как всегда на Западе, Эйварз Слюзис и Альберт Ли путают русских с коммунистами. Вернее было бы сказать, что коммунисты (в число которых входили и украинцы, и латыши) уничтожали миллионы людей, и при этом главной их жертвой были не инородцы, или, как их тогда называли, нацмены, а русское население. Если б русские были учителями Гитлера, они бы извели только «чужих», а не своих.

Кто сильнее всего пострадал от Сталина? Русское крестьянство. Оно составляло большинство населения России. Парадокс, но коммунисты, вознамерившиеся править Россией, ненавидели, по существу, собственный народ. Они видели в крестьянине врага № 1. Они видели в нем не пахаря и кормильца, а чуждого стихии обобществления мелкого собственника. И на крестьянина прежде всего обрушился их карающий меч. В одном не могу не согласиться с авторами людоедской статьи: уничтожали себя по преимуществу мы сами. И не без нашей помощи понятие «русский» стало символом неуправляемости. Мы сами вошли в Афганистан. Мы сами проиграли первую войну в Чечне. Мы сами выбрали Ельцина. Мы сами воруем, убиваем, потакаем убийцам и казнокрадам и просим деньги у Америки. Мы сами, разбирая нашу историю, пишем, что родились рабами и что это неисправимо. Каждый день мы слышим по радио и телевидению и читаем в газетах, что мы трутни, пьяницы, ловчилы и лгуны. По части марания своего, как говорили в старину, морального облика мы большие мастера.

И все же, кажется, никто из русских не объявлял еще, что надо расчленить Америку (или другую страну), вывезти из нее население, предварительно купив его, и рассеять по свету. Никто из нас не думает, что в Америке живут одни эйварзы слюзисы и альберты ли.

Естественно, Америка не отвечает за каких-то сумасбродов. И, не сомневаюсь, там найдутся люди, которые бы отказались подписаться под статьей в «Вашингтон пост». Но нельзя не признать, что вирус самообольщения посетил эту прекрасную страну. И он распространяется по ней со скоростью, соответствующей росту ее богатства.

Раньше страх перед СССР (перед его ракетами) был регулятором стабильности и в самой Америке. Вряд ли десять лет назад она могла себе позволить бомбить суверенную Югославию. Или провести «Бурю в пустыне». Досматривать чужие корабли, появляющиеся отнюдь не в ее водах. Грозить нам изоляцией. Вмешиваться в дела на Кавказе. Или заявлять, что она будет делать в любом районе земного шара то, что считает нужным. И что отвечает интересам ее безопасности.

Вряд ли она решилась бы придвинуть войска НАТО вплотную к нашим границам.

Все это уже не только политика, но, если хотите, самосознание нации. На его основе и строится новый порядок (который, как мы видим, совсем не нов) и решается «русский вопрос».

Сегодня Соединенные Штаты присваивают себе не одно право на праведность, но и право силы. Но ненаказанное насилие, как пишет та же «Вашингтон пост», чревато катастрофой. Америка стоит перед опасностью опьянения своим могуществом. И перед опасностью того, что униженные, обиженные, поставленные, как ей кажется, ею на колени, завтра захотят взять реванш. У каждого народа есть самолюбие. У каждой нации — своя гордость.

Национальная гордость, которой всегда славились американцы, сегодня грозит перерасти в мировую гордыню. И это может стать бедой как для мира, так и для Америки. И не дай Бог, если XXI век сделается веком сведения счетов.

Нам, чтобы вылечиться, надо многое преодолеть в себе.

Но и Америке было бы полезно это сделать.

2000

КОД ПОБЕДЫ

На моей памяти было много Дней Победы. Но я помню отчетливо два из них: 9 мая 1945 года и 9 мая 1995 года.

8 мая 1945 года в Москве был пасмурный и очень теплый день. И хотя сверху давило и сгущавшаяся тьма обещала грозу, какое-то предощущение счастья ходило волнами по городу. Народ почти весь оказался на улице. Люди перетекали по тротуарам, захватывали и проезжую часть, но никто не останавливал их, не пресекал волеизъявление стихии.

Застывали у репродукторов. Слушали. Ждали. Из раструбов радио лилась музыка. Гремели Глинка, Чайковский, Мусоргский... Дикторы молчали, будто их вырубили.

Чувствовалось, что вот-вот что-то произойдет. Настанет пауза, и Левитан сообщит о том, о чем жаждали услышать еще с утра, — о полной капитуляции немцев.

Но Левитан не появлялся, а музыка звучала все громче и громче. Внезапно, уже к вечеру (гроза так и ушла), музыка оборвалась, и повисла та самая пауза. Сделалось так тихо, что, казалось, можно услышать, как над головами передвигаются слои воздуха.

Но вместо Левитана в эфир дали песню. Ту песню, которую не исполняли по радио в течение всей войны, которая была кодом мирного времени. Над Москвой полилась «Широка страна моя родная». И тогда все поняли: войне конец. Это был код Победы.

На следующий день мы, пацаны-ремесленники, играли в футбол в Александровском саду. Мы уже все знали и потому ринулись поближе к Кремлю, к Манежной площади, где уже воронками завивался народ. Сейчас, думая о жестокостях того времени, я удивляюсь, как нас с мячом пустили в Александров-

ский сад. Ведь за спиной одного из наших вратарей, в двух шагах возвышалась Кремлевская стена.

Но в те минуты, видно, было не до нас.

Мы с яростью лупили по обтрепанному мячу, забивали голы, падали, что-то кричали в унисон толпе, которая уже бушевала на Манежной площади. Что там творилось! Людей кружило, бросало друг к другу, гром радио мешался с громом голосов, криками «ура!».

То было ликование хаоса, который, однако, кристаллизовался в космос. Никогда в своей жизни — ни до, ни после — я не переживал такого чувства близости с каждым, кто вышел тогда на улицы, и не только с ними. Это было какое-то безумие единения, и только много лет спустя я понял, как прав был Гоголь, сказавший о самочувствии народа в 1812 году: вся Россия — как один человек.

Толпа останавливала «эмки» и трофейные «опели», вытаскивала из них военных и подбрасывала их вверх. В безумии разъединения, которым охвачена сейчас Россия, об этом особенно сладко вспоминать. Не мы ли сами загнали эти воспоминания на полки хранилищ? Не мы ли сдали их в архив? Спустя полвека — по телевидению и вдалеке от Москвы — я видел другое празднество и другой День Победы. Безупречно держа дистанцию, отбивая шаг, шли по Красной площади ветераны, шли из последних сил, все выжимая из ослабших сердец и не слушающихся ног — но ни одного сбоя, ни одного отклонения от незримо начертанной линии, ни одной опущенной вниз головы. Американский президент, стоящий у подножья Мавзолея, плакал; комок подкатывал и к моему горлу. Перед нами проходило непобедимое русское войско. Это были, конечно, остатки его, с трудом собранные в колонны (на репетициях, случалось, падали и умирали) старики с опавшими от плохих протезов лицами, и блеск и звон их медалей, и раскаты оркестра — все лишь усиливало ощущение, что это не парад победы, а парад поражения, парад неотмщенных страданий, невозданной славы и обманутой веры.

Каждый из них мог бы сказать словами поэта-фронтовика Виктора Федотова: «Я без сраженья побежден». Побежден позором армии (продолжалась война в Чечне), побежден плевками и надругательством над святым для них прошлым.

Как бы там ни было, сколько бы ни стоила Победа — а она стоила больше, чем 27 миллионов погибших, — как бы ни сви-

репствовали на фронте комиссары и смершевцы, заградотряды и те, кто отправлял солдат, побывавших в плену, в лагеря на родине, победа была настоящая и погибали за правое дело. Может, поэтому фронтовики считают дни, проведенные на войне, лучшими днями своей жизни. Наверное, поэтому с таким сердечным надрывом поют о ней песни, плачут о ней и вспоминают ее, как первую любовь.

Должно быть, французу или англичанину это покажется странным. Русскому — нет. Неужели мы — народ жертвы, самопожертвования, неужели мы не любим себя и свою жизнь?

Нет, мы такие же люди. Но в мгновения опасности что-то делается с нами. Конечно, когда тебе в спину смотрят пулеметы, не повернешь назад. Конечно, есть приказ и страх стать предателем. Но есть еще такая вещь, как вера. Вера в то, что ты идешь на смерть не зря. В Афганистане и на первой чеченской войне этой веры не было. Поэтому и пришлось попятиться, уступив даже не регулярным войскам, а душманам и бандитам.

В тот день, когда мы плясали и пели в сорок пятом году, по соседству с нашим общежитием, на Лубянской площади, во внутренней тюрьме МГБ ожидали решения своей участи фронтовики, взятые прямо с передовой. А мои родители пребывали в местах не столь отдаленных.

И все же я был счастлив, как был счастлив полвека спустя, видя уцелевших и сочувствуя, сожалея, любя, испытывал то же, что и не знавший ни наших несчастий, ни нашего счастья американский президент. Кстати, именно с ним я чувствовал связь, а не с Грачевым и Ельциным, взгромоздившимися на трибуну Мавзолея, с которого камера, все время державшая их по пояс, подловато слизнула имя «ЛЕНИН».

Никакой преемственности у принимавших парад и у Великой Отечественной не было, и все понимающие это остались внизу, тогда как правители наши не побрезговали умоститься на наследственное место Сталина. А на Поклонной горе к главным чинам присоединились другие высокие чины. Они сели в холодок, под тенты (как и 9 мая сорок пятого года, был жаркий день), а ветераны расположились напротив, в инсценированном партере, где ничто не спасало их от солнца, кроме сшитых за счет казны серых кепок.

Сколько их осталось сегодня? Сто, сто пятьдесят тысяч? Все редеют и редеют эти списки, и мы остаемся без них, не осознавая своего сиротства. А иных я вижу в подземных переходах и в

метро, просящих милостыню, им стыдно, и потому они стоят, опустив головы. И нашивки и награды на их пиджаках бьют по моим глазам, как хлыст.

Истории нет дела до простых смертных. Она благодарна лишь выборочно, занося на свои скрижали имена героев и полководцев.

Но народ, я думаю, памятливей истории. Разве до сих пор мы не хотим знать всех, кто лег под Бородином? Праздник Победы будет жить вечно. Хорошо бы нам эту живую пока вечность приголубить, приласкать, отогреть, подбодрить.

Будет и 75, и 100 лет Победы. Надеюсь, тогда радость окончательно перерастет горе (хотя горе и не забудется), и наши потомки отдадут должное и жертвенности, и храбрости, и стоицизму предков.

Нет, я не надеюсь. Я хочу этого.

2000

ЭТЮД О ГАМЛЕТЕ



тех пор, как я научился читать, моя жизнь и эта пьеса Шекспира шли параллельным курсом. Уже в детстве, когда арестовали сначала отца, а потом мать, я мог повторить вслед за Гамлетом: «Мой клич отныне: «Прощай, прощай и помни обо мне!» Конечно, в то время месть за отца и мать рисовалась мне на манер мести графа Монте-Кристо. Вот кто умел расправляться со своими врагами! Вот кто наносил им удар из-за угла и в те минуты, когда они были на вершине славы или вершине карьеры. Он холодно и без колебаний убирал одного врага за другим, даже не марая о них рук.

Это была поэзия мщения в чистом виде. В Монте-Кристо соединялись риск, бесстрашие, воля и беспроигрышный расчет. Он был артистичен, а для детского сердца идеален — эффект внезапности в его действиях усиливал эффект торжества справедливости.

Добро торжествовало, но какой ценой?

Позже, став взрослым, я понял сомнения Гамлета. Я понял, что месть порождает месть, и это кругообращение мести лишь наращивает ее кровавый дебет. И тогда медлительность Гамлета, его рефлексия в мгновения, когда удар кинжала способен повернуть ход истории, сделались мне близки и внятны.

Я понял и ущербность Призрака, впрочем, прямо сознающегося в своих грехах, но являющегося Гамлету в полном вооружении и требующего скорейшей расправы с Клавдием. Недаром Гамлет восклицает, еще не узнавши о тайне убийства отца: «Дух Гамлета в оружье! Дело плохо!» — и далее устраивает буквально прокурорскую проверку версии Призрака, сознавая, что дух, представший ему, «быть может, был и дьявол».

Эти предостережения совести Гамлета чрезвычайно важны для понимания «гамлетизма»: пути от веры к колебанию в вере,

от колебания — почти к безверию, а от безверия — к кровавым мщениям. Гамлет неповинен в смерти Полония, в гибели Офелии, Лаэрта, королевы. Все это, говоря словами Шекспира, «случайные кары», «негаданные убийства». Месть Клавдию уже, в сущности, не месть за отца, а месть за мать, за отравленные клинки, отравленное вино. И лишь один «монтекристовский» поступок числится за датским принцем: подделка письма, приводящая к смерти Розенкранца и Гильденстерна.

Но совершает это деяние Гамлет, уже надломленный тяжестью предательства — предательством матери, предательством Офелии (позволившей подслушать их с Гамлетом разговор), предательством Розенкранца и Гильденстерна. Ведь оба этих «друга» Гамлета прекрасно осведомлены, какое послание короля они везут в Англию. «Пора связать чудовище» — таков комментарий Клавдия, вручающего им это злосчастное письмо.

В отличие от графа Монте-Кристо, который, отправив своих обидчиков на тот свет, отбывает из Парижа в добром здравии, Гамлет платит жизнью за расплату со злом. Случайная смерть Полония порождает цепь смертей, замыкающуюся на главном герое: арифметика мщения работает только на вычитание. И не зря Шекспир перед решающими событиями приводит Гамлета на кладбище — туда, где любая, даже с успехом сыгранная, пьеса жизни имеет печальный конец. Здесь, в земле, гниют останки Йорика — первейшего шута при датском дворе, и оттуда же выбрасывает могильщик к ногам Гамлета череп, который заставляет его вспомнить о Каине, положившем начало безрассудству убийств.

Понимая это, Гамлет не спешит перейти от бездействия к действию, от философии к практике. Он и желал бы превратиться в машину мести («испить жаркой крови», «чтоб покончить с морем бедствий»), но не может, т.к. сознает, что не только не вычерпает моря, но и какой-нибудь сточной канавы, куда сливаются остатки зла. Ибо «из десяти тысяч только один честный» и, покарав одного преступника, он оставит в живых остальные девять тысяч девятьсот девяносто девять. А главное, не приблизится к разгадке тайны своего существования. И — к разгадке тайны смерти.

Тайна смерти мучает Гамлета гораздо сильнее, нежели тайна предательства, тайна измены. Человек Гамлету ясен, но неясен замысел Бога.

В театре и кино этот сюжет чаще остается за кадром, тогда как в кадре первенствует социальная драма, в лучшем случае

драма идей, впрочем, не поднимающаяся над непредсказуемостью истины. Я помню, как после смерти Сталина на сцену потянулась череда Гамлетов: сначала трагедию Шекспира поставил Н. Охлопков, потом ее перенес на экран Г. Козинцев. Посттиранические постановки «Гамлета», естественно, были антитираническими. Правда, у Козинцева акцент делался на сомнении: сказывалась дарованная свободой тяга к самопознанию. Вперед выступала личность и анализ личности.

Но вот свободу вновь отменили, и родился Гамлет-смутьян в театре на Таганке. Это был, с одной стороны, Гамлет-диссидент (и одет он был не в одежды принца, а в модный в те дни черный свитер), с другой — то ли Стенька Разин, то ли Емелька Пугачев.

Для Ю. Любимова и В. Высоцкого, игравшего Гамлета, главное было то, что «Дания — тюрьма». Отсюда — бунт, разрывание цепей и явившийся на помощь униженный публично Пастернак:

Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти.

Высоцкий играл, как всегда, себя и вместо рапиры у него в руках вполне могла бы быть гитара. Гамлет метался, рвался на воздух, шекспировскую игру мысли покрывал крик.

Прошло несколько лет, и в 1976 году на подмостки Ленкома поднялся Гамлет — А. Солоницын. Это было время наиострейшего противостояния интеллигенции и власти. Но Тарковский ушел от соблазна поставить политического «Гамлета». Его Гамлет решал на сцене свою, экзистенциальную задачу. Он должен был через падение (раз Гамлет принял правила игры Клавдия и его присных, то стал одним из них, считал Тарковский) прийти к восстанию — не к восстанию против короля (или несправедливости), а к восстановлению себя. «Век расшатался, — говорит герой Шекспира, — и скверней всего, что я рожден восстановить его». Но вместе с веком, по мнению Андрея Тарковского, расшатывается и вселенная. Злодейства на земле тут же отзываются на небесах. Колеблется мировой порядок — сходят с орбиты звезды. И Мировой океан (вспомним «Солярис») возмущается и страдает, приступами боли откликаясь на датскую резню. «Смущенье — в солнце, — пишет Шекспир, — кровавый дождь, косматые светила, влажная звезда (Луна.— *И. З.*) болеет тьмой».

Известно, что за событиями, развертывающимися в пьесе, стоит прошлое. Еще тогда, когда маленького Гамлета носил на плечах веселый Йорик, отец принца — тоже Гамлет — убил норвежского короля Фортинбраса. Сын Фортинбраса, тоже Фортинбрас (и тут круг замыкается), в отмщенье за это наследует в конце трагедии датский престол. Отец Гамлета хотел завладеть землями норвежца, теперь норвежец получает земли датчанина.

Но эта арифметика истории не восхищает Тарковского. Он отстраняет Фортинбраса и на первый план выставляет иную победу — победу Гамлета над собой.

Еще в советское время Тарковский угадал, что жажда мести станет взрывчаткой, на которой подорвется Россия. И потому он заставил Гамлета искать не справедливости, а спасения.

Страданье Гамлета, который не смеет убить Клавдия, когда тот пытается молиться, страданье при виде стыда матери, при виде несчастной, заблудившейся Офелии, при ясном понимании того, что он, Гамлет, который, кажется, обманул всех, легко поддается на обман (соглашается на поединок с Лаэртом) — ведут его неумолимо к исходу, сделавшемуся триумфом Тарковского и триумфом Солоницына.

Я имею в виду финал спектакля, где на глазах зала оживает погибший Гамлет, и зал холодеет в предчувствии откровения. Память тут же возвращает меня к началу пьесы и заставляет прочесть заново слова Призрака, обращенные к сыну: «Прощай, прощай! И помни обо мне».

Как трактует Тарковский эти слова? Он трактует их как призыв к прощению. Русский перевод дает ему для этого все основания. И русское слово «прощай», кроме того, что фиксирует факт расставания, есть еще и повелительная форма глагола «прощать». «Прощай» — говорим мы, когда прощаемся. Для англичан это «гуд бай» или «фор велл». Не сомневаюсь, что Призрак, прощаясь с Гамлетом, не подразумевает ничего иного, как только предстоящую разлуку. Но по-русски «прощай» это и — «прости», это — «не помни зла», это — «помирись».

Зову этого значения откликается за чертой смерти Гамлет — Солоницын. Он медленно поднимается и, оглядываясь вокруг, ищет руку матери. Навстречу ему протягивается трепещущая женская рука. Они соединяются, и Гамлет помогает встать матери-королеве. Затем он подает руку и Клавдию, и Офелии, и Лаэрту, и Полонию, и Розенкранцу, и Гильденстерну. Прощены, а стало быть, спасены все: и убитые, и убийцы. С оживающих лиц

сбегают смертные тени, вчерашние враги не узнают друг друга. Они те же, и они — не те: в их глазах вина и надежда.

Да, Дания — тюрьма, думаю я, вспоминая эту сцену, да, преступления не отмщены, а инфляция слов («слова, слова, слова») грозит обвалом всего, что противостоит лжи. Так куда же идти? На что опереться? Не на протянутую ли для примирения руку? Не на ликующий ли дух того, кто простил и был прощен?

> О, сердце, не утрать природы, —

говорит Гамлет, —

> пусть
> Душа Нерона в эту грудь не внидет.

1998

НА ЛЕСТНИЦЕ У РАСКОЛЬНИКОВА


ногие из читавших «Преступление и наказание» помнят эту лестницу: тринадцать ступеней вверх, тринадцать ступеней вниз. По ней Раскольников поднимался к себе в каморку, по ней и спускался, чтобы еще раз провести «пробу»: отсчитать число шагов до дома процентщицы и обратно, а в решающий час — выкрасть топор в дворницкой и отправиться на убийство.

Дом этот и сейчас стоит на углу Средней Мещанской и Столярного переулка, и вход во двор — под низким изогнутым сводом — тот же, только нет дворницкой, нет и каменного мешка двора: на дне его разбит цветник, и куст сирени полощется на залетевшем сюда со стороны моря ветру.

А каморка Раскольникова исчезла; ступени верхнего этажа ведут в пустоту: за дверью, которую когда-то закрывал за собой герой Достоевского — полутемный чердак да узкое окно, нещедро дарящее это мертвое пространство светом.

Если подняться через окно на крышу, то сразу откроется петербургский железный простор: море крыш, над которыми возвышается Исаакий, Адмиралтейский шпиль и купола церквей. Пустыня из жести, испещренная трубами, переплетшимися по мере отдаления телевизионными антеннами, — город без людей, без деревьев, каналов, дворцов, набережных и без Невы.

Нет, несладко пришлось бы Раскольникову, если б он поднялся сюда в обморочно-душный летний день, но, как мы помним, у Достоевского он редко смотрел вверх (все больше под ноги и в себя), а само небо, кажется, видел только в остроге.

Тринадцать ступеней (роковое число) ведут к каморке меж двух стен, испещренных надписями, которые невольные экскурсанты — чаще школьники — оставляют здесь. Познакомлю читателя с образцами этой настенной письменности, где умозаключения о поступке Раскольникова сочетаются с прямыми посланиями к нему.

Более других меня тронула надпись, сделанная, безусловно, женскою рукой: «Родя, позвони». Она была выведена пульверизатором на уровне, где мог бы находиться современный электрический звонок. И, естественно, первой бросалась в глаза.

Можно пофантазировать и представить петербургскую нимфетку (девочку во вкусе Достоевского), для которой герой-убийца привлекательнее ее сопляка-одногодка. Но можно счесть это и за милую шутку. Однако, как ни шутлива и условна эта надпись, трудно поверить, что, прочитав то место в романе, где Раскольников, раскроив череп процентщицы, тем же топором порешил еще двоих — сестру хозяйки Лизавету и ее неродившегося ребенка (Лизавета была беременна), наша Лолита выронила хотя бы одну слезу.

Это предположение подтверждают и другие строки, прочитанные мною на «раскольниковской» стене. «Классный парень, — пишет какой-то Marik. — Правильно ее топором». Его сосед выражается сильнее: «Молодец, что грохнул эту суку». А третий поднимает планку еще выше: «Yes, грохнул эту суку, так ее, жидовку».

Подытоживает единодушие писавших следующее пожелание: «Родя, успехов тебе в твоих кровавых делах».

Далее дети уже откровенно резвятся: «Родик жив», «Родя — киллер», «Достоевский — козел». «Где бы нам взять еще богатую?» — спрашивает один. «Родя, старушек еще много», — обнадеживает другой.

Тут, конечно, и бравада (бравада мальчиков перед девочками и девочек перед мальчиками), и тоска от школьного урока, от учебника и нотации учителя (толкующего, что старушек убивать не нужно), и эгоизм возраста, и все еще злободневный «пятый пункт», и прививка американского кино (Раскольников — супермен-одиночка), и просто глупость, и что-то, что задевает струны сердца.

И лишь одно обращение к Роде (так нежно называют его в романе только сестра и мать) перечеркивает этот список ехидств: «Родя, не надо было».

Начертал ли его примерный ученик, решивший отбиться от стада читатель современных брошюр, где твердят, что не все позволено, или от рождения жалостливый гуманист, мне неведомо. Я даже не уверен, дочитал ли он до конца «Преступление и наказание». Да и кто помнит этот конец? Что там, в конце? Раскаяние, новая жизнь?

Для подростка это сладко и мармеладно. А убийство, преступление — «экшн».

Впрочем, и большинство, кого ни спроси, помнят по преимуществу «преступление» и плохо помнят о «наказании». О формальном наказании (арест) еще помнят, а о том, что случилось после него, на каторге, — едва ли.

И повинен в этом совсем не Достоевский, а так называемое «общее мнение» о нем. Оно рекрутируется докладами, книгами и диссертациями, где нажим делается на «темного» Достоевского, на Достоевского — исследователя подземных грешных замыслов, подпольных идей, чудовищных соблазнов. Достоевский, вытаскивающий из человека его «подполье», — сегодня доминирующий Достоевский. Нам говорят: видите, он все предсказал — и реки крови, и социалистический апокалипсис. Вывернув человека наизнанку, творец «Карамазовых» вывернул нас, это мы такие, это в нас сидит одновременно и зверь, и «тварь дрожащая».

Может, поэтому мы и помним у него только «плохое»: убийство старухи в «Преступлении и наказании», старика Карамазова, Шатова и Лебядкиной в «Бесах», выбросившуюся из окна «кроткую», сладострастных атеистов, насилующих девочек, убийство Настасьи Филипповны в «Идиоте», самоубийства Ставрогина, Свидригайлова и Кириллова, а также соблазненной Матрены в «Бесах», помним скандалы, суды, следствия, темный, грязный (особенно когда идет дождь) Петербург, зловоние переулков возле Сенной, отравленные тоской белые ночи, помним искажения, отклонения, безумства зла и не помним «Мужика Марея», нежную (лучший из женских образов у Достоевского) мать из «Подростка», Макара Долгорукого из этого же романа, который говорит перед смертью: «Я вас и из-под земли, из могилки любить буду».

Не помним и самую христианскую, как назвал ее Лев Толстой, книгу Достоевского — книгу о каторге — «Записки из Мертвого Дома».

В последние годы все сдвинулось в толковании его к «бесовщине», к тем аномалиям и ужасам, которые она порождает и к каким ведет. Пророчества создателя «Бесов» заслонили все остальные пророчества и прозрения Достоевского, относящиеся уже не к темной, а к светлой стороне человека. Кроме, пожалуй, засаленного, засахаренного и превратившегося в сусальный газетный штамп афоризма «Красота спасет мир».

Эту «красоту» захватали, как гулящую девку, ей наляпали на лицо толстый слой румян, ее пустили на улицу, как пустили на улицу не одну задушевную идею Достоевского.

Конечно, во зло погружаться полезно хотя бы для того, чтобы знать его тайные ходы, его уловки и пресечь его страшное развитие

если не в мире, то в себе. Но зло в изображении Достоевского и заразительно: помимо свободы, которую оно дает (а добро — всегда ограничение и несвобода), сама «диалектика» зла, перепады его психологии, бесстыдные вопросы и парадоксы, неуправляемая страсть и, наконец, дьявольский, все проницающий ум — не могут не нести обольщения. Заметьте: все циники, нигилисты и безбожники у Достоевского чрезвычайно умны, у них в уме, в ухищрениях беспрестанно работающей и наматывающей бесконечные обороты мысли нет соперников. Я уж не говорю о «теоретиках» — Иване Карамазове или Ставрогине, у него и последний Федька-каторжник умен, безумно умен, как и приживал Лебедев в «Идиоте», капитан Лебядкин и Смердяков.

Этот ум зла, который сладострастно высверливает Достоевский, добиваясь в своем анализе последнего результата, «выскребания всего из-под черепа» (это его слова), захватывает и читателя.

Преследуя по пятам зло, он отдается этой погоне со страстным чувством и, увлекаясь сам, увлекает и нас. Мы ощущаем сладость безмерности, беспредельности, при которых чем дальше отдаляется ответ на вопрос, тем азартнее поиск.

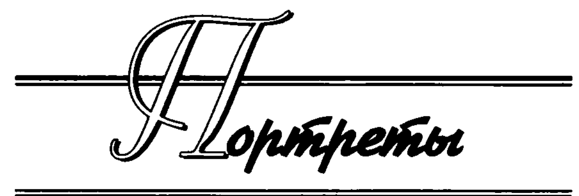
Страсть порождает страсть, а ум всегда остается в цене — особенно у мальчиков и девочек, еще не успевших уценить его, как это сделали (нахлебавшиеся от «ума») их отцы, да и сам автор «Преступления и наказания».

Сердце полководца должно быть в голове, утверждал Наполеон. Что ж, для полководца, может быть, и так, хотя и полководческое искусство (в частности, Наполеона, кумира Раскольникова) Достоевский не считал высокой доблестью. Ум человека должен быть в сердце, настаивал он, ибо есть ум ума (случай с Наполеоном) и ум сердца.

Наверное, когда наши дети повзрослеют, они дочитают до конца его знаменитый роман. Они увидят Раскольникова и Соню, стоящих на берегу реки, в Сибири, и увидят, как на Сонин просящий жест Раскольников впервые ответит тем же — протянет ей руку.

Если прежде он никогда не делал этого и «с отвращением брал ее руку», то теперь не только сожмет ее с благодарностью, но и бросится к ее ногам, так как поймет, что кончилось старое и «вместо диалектики наступила жизнь».

1998


Портреты

ПУТЕШЕСТВИЕ К НАБОКОВУ

Из дневника одной телевизионной поездки



утешествие это началось в Москве, в мемориальных комнатах Гоголя, на Никитском бульваре, 7. Набоков никогда не был в Москве. Человек исключительно петербургский, родившийся, учившийся и до 18 лет живший в петровской столице, он не видел ни Кремля, ни памятника Пушкину, ни этих комнат, к которым, быть может, не раз устремлялось его воображение. Ибо Гоголь был отмечен его благосклонностью более, чем кто-либо из русских классиков.

В романе «Дар» есть диалог двух героев — Годунова-Чердынцева и Кончеева. И в этом диалоге, где два поэта, два талантливых русских человека, оказавшиеся в эмиграции, вспоминают XIX век, заходит речь и о Гоголе: «Я думаю, что мы весь состав его пропустим», — говорит Кончеев. Это значит, что поезд Гоголя без досмотра проходит в вечность.

Впрочем, несколько хвостовых вагонов у этого состава Набоков все же отцепил. И без жалости загнал в тупик. То были, конечно, «Выбранные места из переписки с друзьями», «Авторская исповедь», второй том «Мертвых душ», «Размышления о Божественной литургии». Для Набокова не существовало Гоголя — учителя жизни, для него существовал только Гоголь-поэт.

Его претензии к своему кумиру общеизвестны (Гоголь — «феномен языка, а не идей»), но как бы сам автор «Шинели» отнесся к этому вольному сыну эфира? На ум сразу приходят стихи Набокова:

Остаюсь я безбожником с вольной душой
в этом мире, кишащем богами.

Если подойти к этим строчкам по-набоковски, то их вообще не стоит принимать в расчет. Потому что это не стихи,

а декларация. К тому же в атеистическом контексте странно звучит слово «душа». Все же душу вдохнул в нас Бог. Он же дал некоторым избранным, к которым Набоков причислял и себя, дар, или талант. Дар даруется, и хотя и дается даром, есть все же подношение свыше, а не материальная комбинация клеток.

Набоков знал это не хуже нас. Он, кстати, воспитан был в семье православно-христианской, где жили по закону любви, превратившей детство Набокова в рай. В романе «Подвиг» он пишет о матери: «...Через ее голос и любовь такое же ощущение Бога, как то, что живет в ней самой».

Тем не менее, следуя штампам советского литературоведения, Набоков в книге «Николай Гоголь» пишет, что Гоголя уморили не только врачи, но и священник-изувер отец Матвей Константиновский. Я думаю, он был бы смущен, увидев в мемориальных комнатах на Никитском в головах постели Гоголя образ Николая Чудотворца, с которым тот не расставался, путешествуя по морю и по суху.

Единственное, что порадовало бы его сердце здесь, это стоящая в углу под иконой конторка — точно такую же конторку, за которой писал сам Набоков, я увидел в доме его сына, когда наша съемочная группа, делающая программу «Вечера в доме Гоголя», оказалась в Швейцарии, в городке Монтрё.

Монтрё — курортный городок. Здесь с 1960 по 1977 год в гостинице «Палас-отель» жил Набоков и здесь же находится вилла его сына.

О встрече с сыном Набокова я еще расскажу, а сейчас вернемся к теме «Набоков и Гоголь». Книга Набокова о Гоголе, составленная из его лекций, может перекрыть многое из того, что он написал. Это книга мастера о мастере. Гений детали, Набоков выхватывает у Гоголя такие подробности, так неожиданно разворачивает его текст, что читатель, наслаждаясь искусством и автора, и его героя, сам, отчасти, становится поэтом. Он начинает ценить наслаждение чтения, ибо к знакомым страницам Гоголя приходится возвращаться по нескольку раз.

Набоков наводит на Гоголя оптическое стекло, и мелкое в его глазах становится крупным, видна каждая пылинка текста, каждый изгиб узора, как видны они в микроскоп, над которым часами простаивал Набоков, разглядывая своих бабочек. Бабочка стала семейным опознавательным знаком Набоковых: ее абрис на письмах Набокова к сестре, на его рукописях, десятки рисунков, изображающих бабочку, развешаны на стенах в доме

его сына. Бабочка для Набокова — это герб искусства. Его шифр ясен и прост. И он натурален, как натурален и первороден рисунок листа на дереве, рисунок цветка.

У Гоголя — птица-тройка, у Набокова — бабочка. В конце первого тома «Мертвых душ» кони Гоголя превращаются в изваяния, их «медные груди» разрывают воздух. Бабочка Набокова скромно порхает, не удаляясь от ландшафта, высота ее полета ограничена, близка к земле. Но тайнопись ее расцветки не менее загадочна, чем письмена народа майя.

У Гоголя, пишет Набоков, комическое отделено от космического одной свистящей буквой «с». Так мог сказать только тот, кто сам ощущает на слух эту близость.

Сколько сближений и сколько различий!

Музыка языка. Культ искусства. Магический идеализм (выражение К. Мочульского). Гоголь: «искусство есть примирение с жизнью». Набоков: «однажды увиденное (то есть запечатленное глазом, а затем пером. — *И. З.*) не может быть возвращено в хаос никогда».

Протоиерей В. Зеньковский назвал бы это «эстетическим гуманизмом», но Набоков при словах «гуманизм», «гуманность» всегда морщился — они были затерты в XX веке. Касаясь последних дней Гоголя, он замечает, что ему претит писать о них, так как «картина эта неприятна и бьет на жалость».

Все, что бьет на жалость, для Набокова, говоря его языком, «слюни». Вот строки из романа «Отчаяние»: «Дым, туман, струна дрожит в тумане». Это не стишок, это из романа Достоевского «Кровь и слюни». Пардон, «Шульд унд Зюне».

У Гоголя в финале «Записок сумасшедшего» читаем: «Сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеются. Дом ли мой синеет вдали? Мать ли моя сидит под окном?»

Гоголевский сумасшедший скачет на тройке из Испании (то есть сумасшедшего дома) в Россию. Его тройка, в отличие от тройки Чичикова, летит назад, а не вперед, и не Петербург — место его назначения, а отчий дом, окно матери.

Впервые за все время ведения дневника в этой последней записи, над которой вверх ногами стоит название месяца, а цифры впрыгивают между слогами отдельных слов, герой Гоголя обращается за помощью к Богу. «Боже! что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду... Спасите меня, возьмите меня!» Этот стон, эта молитва переходят в плач, обра-

щенный к матери: «Матушка, спаси твоего бедного сына! Урони слезинку на его больную головушку! Прижми ко груди своего бедного сиротку!»

Пародируя «струну в тумане», Набоков пародирует и весь этот кусок, из которого ее вырвать нельзя, так как «струна» — таинственный отзвук на мольбы Поприщина. Походя достается тут и Тургеневу (роман «Дым»), ну а «Кровь и слюни» — это, конечно, «Преступление и наказание»: сначала «кровь» — убийство старухи, а потом «слюни» — раскаяние.

В трех строках сразу три стрелы в три адреса! И все эти адреса — русская литература XIX века.

Набоков стоит по отношению к ней как-то боком, стоит оппозиционно, как непослушное дитя, для которого отцовские заповеди — уже не закон. Можно сказать, что проза Набокова — это на две трети полемика. Вызывающая полемика с «отцами» и «дедами», навесившими, по его мнению, на литературу слишком тяжкие гири.

Я уж не говорю о Чернышевском (роман «Дар»), который для Набокова просто литературный кастрат, но он не приемлет не только учительства Чернышевского, но и наставничества Толстого. Сын своего века, объявившего безбожие Богом, а в искусстве поставившего «чистоту слога» выше «чистоты души», он, безусловно, на стороне «чистоты слога».

Формула о приоритете «чистоты души» над «чистотой слога» принадлежит Ивану Киреевскому, — Набоков на эту формулу отвечает своей, вкладывая в уста героя «Лолиты» такой стишок:

Так пошлиною нравственности ты
Обложено в нас, чувство красоты!

Стишок неуклюж и бездарен, но тем сильнее эффект глумления. Слово «пошлина» точно передает мысль Набокова. «Пошлина» созвучна «пошлости» — созвучие неслучайное. То, без чего Гоголь и Толстой не мыслили своего существования, а тем более писания, то для Набокова пошлость, пошлый налог на искусство, которое должно быть свободно, как и его творец.

* * *

В маленькой и тесной Женеве мы отыскали больницу, где назначила нам встречу сестра Набокова Елена Владимировна Сикорская. Накануне нашего приезда она сломала руку, но

когда мы дозвонились до ее близких, передала, что будет рада видеть людей из России.

Вместе с камерой и софитами мы ввалились в больничную палату и увидели лежащую на высоких подушках маленькую женщину. Ее правая рука была подвешена к какой-то штанге. Милое лицо, добрая улыбка, выцветшие, как васильки в августе, глаза. Полтора часа рассказывала она нам о брате, утомленная, все чаще делая паузы и откидываясь на подушки, но ни разу улыбка не сошла с ее губ, ни одно движение не выдало нетерпения.

Вот наш разговор.

— Елена Владимировна, говорят, Вы несколько раз бывали в Советском Союзе, причем бывали почти инкогнито. У Вас другая фамилия, и власти могли не знать, что Вы — сестра Набокова.

— Все равно следили, телефон моей подруги, у которой я останавливалась, прослушивался.

— Как Вы в первый раз увидели Ваш дом на Большой Морской?

— Это было в 1969 году. Я отправилась туда одна. Прихожу, а там в подъезде сидят какие-то бабушки. Они спрашивают очень вежливо, кого мне нужно... Я говорю: нет, мне никого не нужно, я бы хотела только подняться и спуститься. А зачем, говорят, вам? А я, говорю, жила тут... «А в какой комнате вы жили?» Я отвечаю: во всех. Нет, говорят они, эти времена прошли, идите себе домой. Тогда я взяла мою приятельницу, и мы умудрились бабушек уговорить. Пустили. Я увидела наши комнаты, витражи.

— Елена Владимировна, я только что прочитал Вашу переписку с Владимиром Владимировичем. Какие трогательные отношения были у вас. И сколько тепла в его письмах. Он в них совсем не похож на легенду о себе — надменный метр, холодное сердце.

— Да что вы! Это был веселый, радушный, отзывчивый, очень разговорчивый, приятный с людьми человек. Мы с ним больше всего сошлись, когда приехали в Крым после 17-го года. Он очень хорошо рисовал и меня учил рисовать. Затем, конечно, история с бабочками. Я хотела тоже знать все их имена. Мы проводили очень много времени вместе. Он читал мне свои стихи. Ну, а потом мы расстались на 23 года.

Поясню для читателя, что Елена Владимировна Сикорская служила сначала в Праге, где жили ее мать и брат Сергей (он

погиб в немецком концентрационном лагере), затем, после войны, перебралась в Женеву, где работала в библиотеке ООН. Набоков писал ей письма в Прагу и Женеву из Америки.

Письма эти полны ласки, заботы, дружеских розыгрышей и ненавязчивых советов (Набоков был старше своей сестры на семь лет). Главное в них — беспокойство о ее судьбе, о ее сыне Жикочке, о том, чтоб как-то перетащить ее в безопасные Соединенные Штаты.

От Елены Владимировны я узнал, что Набоков не любил музыки («музыка для него была шум»), а любил только цыганское пение. На концерты не ходил, не имел в номере телевизора. Я спросил её, почему он жил в гостинице. Ведь Набоков в те годы (после «Лолиты») мог купить себе дом. Елена Владимировна ответила просто, имея в виду брата и его жену Веру Евсеевну: «Потому что им было скучно покупать мебель».

— Один раз они в «Палас-отеле» взяли в номер телевизор, — продолжала Елена Владимировна, — знаете, по какому поводу? Когда американцы полетели на Луну. Это его страшно волновало, он страшно переживал, был в полном восторге от этого. Но как только американцы вернулись, телевизор был возвращен обратно.

— А как менялись его представления о России?

— Оставались, как в детстве. Я сейчас как раз об этом думала: если б он был жив, поехал ли бы он в Петербург или нет. Мне кажется, что нет. Потому что это было уже не то. Я из своих поездок привозила ему снимки, которые делала сама, в том числе снимки Рожествено, он даже в стихах упоминает о них: «С серого Севера пришли эти снимки».

— Узнали ли вы друг друга, встретившись в Женеве после долгой разлуки?

— Конечно, мы изменились. Но тон его писем доносил до меня его голос, и тот же голос прозвучал при встрече.

Набоков писал сестре из Америки: «Снег идет... Окошко в ванной, чтобы не дуло, прикрыто куском папиного белого в голубую полоску халата, который он носил в 1921–1922 гг.». И в другом письме: «Смотри — хватай и держи в душевном кулаке все теперешнее в Жикочке, тогда оно и в нем будет долго просвечивать».

— Я была счастлива, когда они сюда приехали, — говорит Елена Владимировна. — Я была очень дружна с его женой Верой, потому что Вера и он были одно лицо — так я могу сказать. Это было одно существо.

Мы заговорили о Нобелевской премии, на которую Набокова выдвинул Солженицын. Будучи далеким от политического тщеславия (а он считал, что выбор Нобелевского комитета сопряжен с политикой), Набоков был все же благодарен Солженицыну. Что же касается его отзывов о самих лауреатах — будь то Хемингуэй, Фолкнер или Пастернак, — то лучше их не приводить: это коктейль из сильно действующих кислот.

— Когда вышел роман Пастернака, — сказала Елена Владимировна, — он позвонил мне из Монтрё и предупредил: «Смотри, не ошибись насчет «Доктора Живаго».

— Что сталось с героиней «Других берегов» Тамарой? (В жизни — Валентина Шульгина.)

— Я получила письмо от ее дочери. Она мне написала, что мать во время революции бежала из Петербурга, встретилась с каким-то чекистом и вышла за него замуж. Может быть, он был хороший человек, не знаю. Она жила с ним и умерла в 1967 году.

— А первая невеста Набокова Светлана Зиберт?

— Она на год старше меня, в прошлом году была жива и жила в Америке.

— Почему не состоялся их брак?

— Ее родители решили, что за такого голоштанника нечего выходить замуж.

Перед уходом я задал Елене Владимировне последний вопрос:

— Как относился Набоков к Богу?

Немного подумав, она ответила:

— Вы знаете, я никогда с ним об этом не говорила. Один раз, правда, мы заговорили о его сыне, который очень любил автомобильные гонки, и брат мне признался: «А все-таки невольно перекрестишься, когда узнаешь, что все хорошо кончилось». Это был единственный наш разговор о Боге.

— Бывал ли Владимир Владимирович в церкви?

— Нет, в церковь он не ходил.

— Так вас воспитывали с детства?

— Почему же? У нас были традиции обыкновенной русской семьи, мы ходили в церковь, постились, потом разговлялись до того, что уже хотелось простых щей. У меня сохранилось Евангелие моего отца на французском языке, где его дивным почерком на первой странице отмечены все тексты, которые читаются перед Пасхой.

Отец Набокова В.Д. Набоков был убит в марте 1922 года. В те же дни сын посвятил ему стихотворение «Пасха»:

Так как же нет тебя? Ты умер, а сегодня
синеет влажный мир, грядет весна Господня,
растет, зовет... Тебя же нет.
Но если все ручьи о чуде вновь запели,
но если перезвон и золото капели —
не ослепительная ложь,
а трепетный призыв, сладчайшее «воскресни»,
великое «цвети», — тогда ты в этой песне,
ты в этом блеске, ты живешь!

* * *

В ранних стихах Набокова упоминания Бога отчасти ритуальны. В отличие от поэтов Серебряного века, с подражания которым он начал, Набоков не кощунствует над Христом и Богоматерью. Он, скорей, наследует этическую традицию XIX века. Еще в 1918 году в стихотворении «Архангелы», написанном в Крыму, юный Набоков просит Архангела даровать ему в попутчики «наставника неземного», чтоб тот вывел его из «чуждой темноты». Его сердце ищет «правого пути», «путь прямой», но без помощи свыше не смеет идти, ибо «страшна ночного беса власть».

Пушкин в «Страннике» пишет о «спасенья верном пути» и «тесных вратах». Похоже, что Набоков ищет того же, так как определения «верный» и «правый» родственны. В «Архангелах» Набоков просит дать ему «невидимого попутчика» (то есть ангела), через два года в стихотворении «У камина» он расширяет эту тему: «серафимом незримым согреты, оживают слова, как цветы». Божье благословение простирается и над искусством.

Незримость посланника неба, или самого Бога, сродни незримости поэзии. Ее действие невидимо, но она такая же реальность, как свет и воздух. Происходит сближение божественного и эстетически прекрасного. «Вижу все, — пишет Набоков в 1920 году, — в природе и в сердцах мне ясно то, что вам незримо».

Этот мотив «прозрачности» и «непрозрачности» всплывет потом в «Приглашении на казнь». Прозрачный для Набокова — познаваемый, непрозрачный — тайный, познаваемый лишь отчасти. Именно за «непрозрачность» казнят в романе Цинцината, такого же поэта и всевидца, как и сам Набоков.

Была передо мной вся молодость моя:
плетень, рябина подле клена,
чернеющий навес и мокрая скамья,
и станционная икона.

Икона вписывается в быт, и появляется тут как принадлежность быта, но уже в стихотворении «Знаешь веру мою?» (1922), объясняясь в любви к России, к ее цветам, дождям и закатам, Набоков пишет, что любит и «Божьи звезды» и «Божьих зверьков». Всякая пролетающая минута для него бессмертна, неуничтожима и сама жизнь, и Набоков понимает, что дана она нам не нами. Себя он причисляет к «рыцарям из рати Христовой», а в стихотворении «Родина», посвященном сестре Елене, есть такие строки: «позволь мне жить, искать Творца в творенье, звать изумленье рифмы и любви». Искать Творца в творенье — вот его религия, и творенье здесь — не только создания Божии — природа и человек, но и плод вымысла поэта.

Образ «рая», столь часто возникающий у Набокова, так же ритуален и условен, как неритуален и неусловен. «Рай» — детство, «рай» — любовь, «рай» — родная усадьба. Трудно перечислить, сколько значений у этого слова в поэзии и прозе Набокова. «Рай» позади («бессмертно все, что невозвратно»), и «рай» впереди — об этом мне еще придется сказать.

Это было в России,
это было в раю.

«Рай» не только то, что потеряно, но и что способно вернуться. Позже, в прозе, этого чувства уже не будет, оно охладеет, как, может быть, охладеет и сам автор.

А молодой Набоков пишет:

И солнца луч, как Божий вензель,
на венском стуле, у окна.

Он знает, что по лире ударяет не поэт, а Господь, и не к кому-нибудь, а к Богу обращается в стихотворении «Молитва» (1924) с просьбой воскресить русскую речь.

У Набокова есть стихи, прямо написанные на евангельский сюжет. Сравним два из них — «В пещере» (1924) и «Мать» (1925). В первом рассказывается о младенчестве Христа, о его «райском» детстве, второе — о Голгофе, о казни. В первом — счастье и улыбка матери, во втором — ее горе.

Мария слабая на чадо
улыбку устремляла вниз,
вся умиленье, вся прохлада
линялых синеватых риз.

А он, младенец светлоокий,
в венце из золотистых стрел,
не видя матери, в потоки
своих небес уже смотрел.

«Младенец светлоокий»... Так и вижу маленького Набокова со светло-голубыми глазами, которые взглянули на меня с лица его сестры. Ее глаза, смотрящие на нас по-матерински, ее деликатность, юмор и умиляющая открытость при ясности ума и памяти (ей 90 лет) пленили нас. Как будто донеслось веяние детства Набокова, духа семьи, дома, того безоблачного начала жизни, которое сделало его счастливым и перенеслось потом на его семью, на отношения с сыном и с Верой Евсеевной.

В нашем фильме участвовал французский славист Жорж Нива, видевший Набокова за два месяца до его смерти (Владимир Владимирович дал ему аудиенцию в одном из холлов Палас-отеля). В ответ на мое предположение, что переход с русского языка на английский стал для Набокова если не трагедией, то тяжкой драмой, Нива сказал: «Это заблуждение. Тогда, в мае 1977 года, я услышал от Владимира Владимировича такое признание: «Я всегда был счастлив. Я был счастлив в 20-е годы, когда бедствовал и давал уроки английского языка. Я был счастлив и позже, в 30-е годы, и потом, когда переехал в Америку. Я и сейчас счастлив, так как могу заниматься тем, что люблю».

Но вернемся к стихотворению «В пещере». Святое семейство, которое изображено здесь, пребывает в состоянии покоя и счастья, которое связывает мать, младенца и Иосифа. Профессия Иосифа — плотник, и слово это рифмуется со словом «плоть» — руки старого мастерового помнят «плоть необструганной доски». Так знают на ощупь и руки Набокова, что такое необструганное слово.

В стихотворении «Мать» счастье семьи разрушено. Ученик Христа Иоанн уводит с Голгофы «седую страшную Марию». Затем он укладывает ее спать (Иосифа уже нет на свете) и сквозь сон слышит ее «рыданье и томленье». Апостол (а через него и автор) задает себе вопрос:

Что, если у нее остался бы Христос
и плотничал, и пел? Что, если этих слез
не стоит наше искупленье?

Божий Сын, по мнению Набокова, не сможет заменить матери ее первенца:

Воскреснет Божий Сын, сияньем окружен;
у гроба, в третий день, виденье встретит жен,
вотще куривших ароматы;

светящуюся плоть ощупает Фома;
от веянья чудес земля сойдет с ума,
и будут многие распяты.

Мария, что тебе до бреда рыбарей!
Неосязаемо над горестью твоей
дни проплывают, и ни в третий,
ни в сотый, никогда не встанет он на зов,
твой смуглый первенец, лепивший воробьев
на солнцепеке в Назарете.

Заметьте, все, что относится в этом стихотворении к воскресению Христа, несет на себе клеймо абстракции — «светящаяся плоть», «от веянья чудес земля сойдет с ума». Набоков прямо говорит о факте воскресения: «бред рыбарей». Что же касается горя матери, то в ее видениях все конкретно: и цвет лица ее первенца, и воспоминания о том, как он лепил из глины воробьев в Назарете.

Набоков ставит под сомнение важнейшее событие Евангелия, беря сторону частного, личного в противовес пусть даже и божественному, но бесповоротно отдалившемуся от человеческого первоисточника. Страданье и боль личного, по Набокову, не оправдать никаким искуплением.

И хотя еще часто, и отнюдь не всуе, будут повторяться в его поэзии слова «Господь», «Бог» («Господи, я требую примет: кто увидит родину, кто нет»), но постепенно, по мере вхождения в прозу, они станут вымываться набоковской иронией и самоиронией, которые оставят его героев наедине с собой. А обращение к Богу заменят обращения к музе и, прежде всего, к музе памяти Мнемозине.

Жорж Нива, когда мы говорили о теме Бога у Набокова, сказал: если б на Землю высадились инопланетяне и захотели бы

по книгам Набокова понять, кто такие люди XX века, они бы не нашли у него ни одного «homo religiosus».

Это так и не так. У Набокова нет старца Зосимы и молодого послушника Алеши. Его негодяи остаются негодяями, а если и раскаиваются в своих преступлениях, то не цитируют при этом Евангелие. Его творцы — а главные герои Набокова художники, поэты, гениальные шахматисты — сами пробивают себе путь к спасению, к спасению в искусстве.

Ни у кого, я думаю, из русских писателей игра и искусство не стоят так близко, как у Набокова, никто, как он, не возвел игру в степень искусства, а искусство не превратил в игру.

Это была «божественная игра», конечно. Споря в своих лекциях по русской литературе с Достоевским, который «сует Христа где надо и где не надо», говоря о натянутости его идеологических рескрипций, Набоков выдвигает свое понимание божественного: «Искусство — божественная игра. Эти два элемента — божественность и игра — равноценны. Оно божественно, ибо именно оно приближает человека к Богу, делая из него истинного полноправного творца».

Читатель может сказать, что это очередная декларация, как декларация и стихи Набокова, где он объявляет о своем безбожии. Но это символ его веры, который, с одной стороны, разводит Набокова с традицией русской литературы (не только с Достоевским), с другой — есть несомненное свидетельство, что автор этих строк homo religiosus.

Только религия его другая. В «Даре» есть на этот счет такой поясняющий пассаж: «В религии кроется какая-то подозрительная общедоступность, уничтожающая ценность ее откровений. Если в небесное царство входят нищие духом, представляю себе, как там весело... Кто еще составляет небесное население? Тьма кликуш, грязных монахов, много розовых близоруких душ протестантского, что ли, производства, — какая смертная скука!»

В другом месте Набоков язвительно замечает, что каждый из нас, попав на тот свет, может встретить своих отца и мать, роли которых (придав им облик наших близких) будут исполнять подручные Люцифера.

Такова ирония Набокова по отношению к «общедоступному» Царству Божию, которое он в сердцах называет «небесной Америкой». Набоков — жестокий критик всего общего, он одиночка и как творец, и как «собственный натурщик», для которого в обобществленном нет тайны, нет загадки. Общей

тайны быть не может, есть тайна одинокого, одиночного. Для Набокова, как, впрочем, и для каждого человека, бесценен только «луч личного», прорезающий «две идеально черных вечности» — вечность до нашего рождения и тьму, смыкающуюся над нами, когда этот луч гаснет.

«Колыбель качается над бездной» — так начинает Набоков свою книгу «Другие берега». Человек одинок в колыбели, он одинок перед лицом на мгновенье размыкающейся черноты. Две вечности по обе стороны этого одиночества, а посредине его жизнь — «только щель слабого света» между ними. Таков пессимистический акцент веры Набокова.

Как бы угадывая появление Набокова, Иннокентий Анненский писал в начале века: «С каждым днем в искусстве слова все тоньше и беспощадно-правдивее раскрывается индивидуальность с ее капризными контурами, болезненными возвратами, с ее тайной и трагическим сознанием нашего безнадежного одиночества и эфемерности».

В раннем рассказе «Ужас», где описывается паника в кинотеатре, в котором внезапно погас свет (и каждый из сидящих в зале оказался наедине со своими страхами), Набоков от имени героя говорит: «...Стараюсь изо всех сил побороть страх, осмыслить смерть, понять ее по-житейски, без помощи религий и философий».

Вы чувствуете, в каком одиночестве оказывается человек Набокова? Ему не на что опереться — ни на Бога, ни на социальные химеры, ни на продолжение в своих детях. Будучи счастлив в семье, Набоков большинству своих героев не дал детей, а в романе-поэме «Бледный огонь», где у героя умирает дочь, тот пытается пройти по следам ее отлетевшей души и не находит ничего:

Я понял, что надо игнорировать
при моем обследовании
смертные бездны. И когда мы потеряли
наше дитя,
я знал, что не будет ничего: никакой
самозваный
Дух не коснется клавиатуры сухого дерева,
чтобы выстукивать ее ласковое имя.

Христианский XIX век как бы изживает себя в Набокове. Иллюзия об общем спасении разрушается. То, на чем споткнул-

ся даже Чехов (муки безверия), Набоков преодолевает легко, как преодолел он курс наук в Кембриджском университете. Бунин говорил о нем: «Какой талант и какое чудовище!» Бунинская проза — ветвь, идущая от ствола великой литературы XIX века, Набоков, как лермонтовский листок, оторвавшись от ветки родимой, парит в эфире.

Вернувшись из Америки в Европу, он написал:

Тень русской ветки будет колебаться
На мраморе моей руки.

Мрамор — нечто холодное, мертвое. И ему все равно, какая тень осеняет его. И все-таки Набокову не всегда надо верить. Раз искусство — игра, то можно играть и в серьезность, можно играть в смерть, можно даже в самые страшные минуты прикрываться шутовским колпаком.

Набоков любит играть с читателем, с собой и даже с высшими силами, проверяя их на прочность, как это любил делать Достоевский. Если Набоков и принимал что-то в Достоевском, то это его искусство пародии, умение сыграть дурака, юродивого, зло, умно, остроумно суфлирующего «идеальным» персонажам. Смех Достоевского обходит любимые им идеи со всех сторон, он подкрадывается неожиданно, застает эти идеи врасплох, любуясь и внезапностью своего появления, и замешательством оппонента. Набоковская ирония весьма близка к иронии Достоевского.

Достоевский может смеяться над своими кумирами, над своими святынями. Автор «Дара» наследует этот его дар. Текст Набокова напоминает шкуру дикобраза, усеянную иглами. И будь осторожен, читатель! «О терновник холодный уколешься, возвращаясь ночью домой».

«Где была Земблях прекрасная? — читаем мы в «Бледном огне». — Где хребет ее гор? Где ее долгий трепет через туман?» Вот дрожь иронии Набокова: родной петербургский туман, трепет сердца, странное, почти циническое сочетание двух несочетаемых слов в одном слове: «Земля». Но «Земля», как и «Зоорландия» в «Подвиге» — это Россия.

Набоковские провокации (любимый способ выяснения истины у Достоевского) призваны выманить истину, раздразнив ее, дать ей выйти на свет. В романе «Дар», где изничтожается материалист Н. Г. Чернышевский, есть его однофамилец и еди-

номышленник Алексей Яковлевич Чернышевский. Умирая, он заявляет: «Ничего нет (речь идет о жизни после смерти. — *И. З.*). Это так же ясно, как то, что идет дождь». «А между тем, — продолжает Набоков, — за окном играло на черепицах крыш весеннее солнце, небо было задумчиво и безоблачно, и верхняя квартирантка поливала цветы по краю своего балкона, и вода с журчанием стекала вниз».

Пародируя почти всю предшествующую русскую литературу, Набоков пишет памфлет только о Чернышевском (оставляя в стороне таких уязвимых с точки зрения упований на «религии и философии» Гоголя, Достоевского и Толстого), ибо здесь чистая логика и здесь — скука.

Если для А. Я. Чернышевского 2×2=4, то для Набокова 2×2=5, как, кстати, для Достоевского, хотя загадка этого парадокса не в Боге, а в бессмертии искусства. «Говорю я о турах и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказании в сонете, о спасении в искусстве. И это — единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита», — так заканчивает Набоков свой знаменитый роман.

Помимо Чернышевского, у Набокова есть еще одна пристрелянная мишень, которую поражает «разрывная пуля верного эпитета». Это такой же, на его взгляд, материалист, как и Чернышевский, только опирающийся не на социальный бетон, а на плоть пола — Фрейд. Фрейд, по Набокову, «венский шарлатан», и он пригвождает его в «Бледном огне», ставя на одну доску с «извергами», «тупицами», «философами с классовым подходом» (это уточнение следует заметить), «ложными мыслителями», «раздутыми поэтами», «акулами» и, конечно, Марксом.

«Свободному не нужен Бог — но был ли я свободен?» — спрашивает на закате своих дней герой этой поэмы и одновременно ее создатель Джон Шейд и не дает ответа. Не дает ответа и Набоков, хотя сама постановка такого вопроса уже и есть ответ.

Искусство, которое не в силах отказаться от самого себя, не свободное искусство. В этой свободе от Бога тоже есть закабаление, так как художник порабощен своим художеством, он — пленник своего «фотографического зрения», беспощадно печатающего один идеальный снимок за другим. Он прикован цепью к своему алчному желанию точности, точности и точности. Набоков часто ловит себя на этом закабалении: «Я промотал мечту. Разглядываньем мучительных миниатюр, мелким шрифтом, двойным светом я безнадежно испортил себе внутреннее зрение» («Другие берега»).

Обожествление искусства такая же максима, как отказ от него. Муки Гоголя и Толстого (осуждение своих сочинений, уход одного из жизни, другого из дома) были неведомы Набокову. Но у него были, как говорится, свои проблемы. Он прекрасно понимал, что это не причуды двух гениев, а разрешение спора русской литературы с самой собой, с попыткой поставить искусство на один уровень с христианством. Спор искусства и религии, их соперничество обнаружились еще в Гоголе. Тогда многие сочли, что Гоголь сошел с ума. Но и Толстой, переживши арзамасский страх, начал с того, что написал «Записки сумасшедшего» (как бы окликая Гоголя), где героем незаконченного рассказа, или повести, было не вымышленное лицо, а он сам.

Набоков уклоняется от этой — чересчур величественной для него — драмы и предлагает нам частную драму мастера, который, имея конечные средства, не может выразить бесконечного. Эта тяжба конечного и бесконечного разыгрывается в его романах как кровавая битва. Что такое «Приглашение на казнь»? Путешествие со свечой в непрозрачный мир творца. Что такое «Защита Лужина»? То же блуждание в скупо освещенных потёмках души гения, которых не пробить лучом карманного фонаря. Даже имея «обоняние оленя», «осязание нетопыря», нельзя постичь её тайны, потому что «слово, извлеченное на воздух, лопается, как лопаются в сетях те шарообразные рыбы, которые дышат и блистают только на темной, сдавленной глубине».

Кляня себя за «беззаконное зрение», за «безумие ока», Набоков зря клянет: его глаз все же не фотографический аппарат, он подключен к источнику тепла — к сердцу.

«Застонав, всхлипнув, — пишет Набоков в «Даре» о встрече Годунова-Чердынцева с убитым отцом, — Федор шагнул к нему, и в сборном ощущении шерстяной куртки, больших ладоней, нежных уколов подстриженных усов, наросло блаженно-счастливое, живое, не перестающее расти, огромное, как рай, тепло, в котором его ледяное сердце растаяло и растворилось».

* * *

Душным июльским днем, когда испарения Женевского озера, перебегая шоссе, смывали летевший нам навстречу пейзаж, мы на пределе смертельной скорости неслись к городку Монтрё. Мы ехали к сыну Набокова, и мы спешили.

Дмитрий Владимирович Набоков после долгих переговоров согласился принять нашу телевизионную группу, не ожидав-

шую столь счастливого совпадения обстоятельств: мы в Женеве, а он в Монтрё. Дело в том, что единственный наследник Набокова живет в разное время года в разных странах и в Монтрё, где у него вилла, бывает нечасто. Но и тогда, когда он здесь, журналисты и набоковеды имеют мало шансов попасть к нему. Наслышавшись, что младший Набоков строг и немногословен, я приготовился к короткому интервью, тем более что он просил передать ему по факсу только три вопроса, на которые готов ответить, и ограничил время встречи получасом.

Но мы пробыли у него гораздо дольше.

Мы все выше и выше вползали по склону горы, пока наконец не остановились возле виллы, которая, ничем не отличаясь от других, все же демаскировала место пребывания Дмитрия Набокова. О его безусловном присутствии говорили два гоночных экземпляра, выделявшихся среди стоящих возле виллы машин как яркою окраской, так и литой покатостью форм. Заглядевшись на этих красавцев, я не заметил, как надо мной выросла тень и приятный голос бархатисто-басового оттенка произнес:

— Здравствуйте.

Я взглянул наверх и на мгновение обмер: передо мной (и надо мной) стоял... Набоков. Нет, не Дмитрий Владимирович, а Владимир Владимирович, — таким разительным оказалось их сходство.

Дом Д. Набокова — последний приют его матери. И все в этом доме дышит благодарным духом памяти — он и жилье Дмитрия Владимировича, и музей, и любовно воссозданная атмосфера комнат Набоковых в «Палас-отеле». Сразу в прихожей гостей встречает конторка — рабочий верстак Набокова, на ней лежит развернутый словарь Бекеста, с которым он не расставался, а со стен смотрят портреты его и его жены и их сына, когда он был совсем маленьким, и отец называл его «Митюшенька» и писал о нем сестре, какой он «тепленький» и какой он «душенька». Как все родители, Набоковы дрожали над своим ребенком, но вместе с тем давали ему полную свободу. Получился красивый, сильный, умный человек, который очаровал наших дам (режиссера О. В. Markdown Кознову и редактора Н. Н. Фомину) своей галантностью, а всех нас радушием, простотой и полным несовпадением с тем, что мы о нем слышали. Под взглядами В. В. и В. Е. Набоковых, смотревших на нас со стен гостиной, и начался наш разговор.

Первый вопрос, который я задал Дмитрию Владимировичу, звучал так: «У нас знают Набокова-писателя, но о Набокове-

человеке мало что известно. Читатель, желающий подойти к Набокову поближе, вынужден пробавляться слухами о нем. Расскажите о Набокове-отце, Набокове-человеке». Вот снятый с телевизионной кассеты его ответ.

«Всякие легенды о нем циркулируют. Циркулирует легенда о том, что он не общался с людьми, избегал контакта. Это совсем не так. Он очень любил принимать, любил разговаривать, у него был чудный юмор. Он любил забавлять гостей. Человек он был исключительно теплый, симпатичный, веселый. Массу времени он уделял мне, мною он никогда не жертвовал, сколько бы ни писал, как бы ни был занят. Хотя, я помню, когда я был маленьким — это было на юге Франции, — он запирался в ванной комнате, чтобы мальчишка не мешал писать. А вместе с тем на плечах меня в море носил, учил играть в теннис и ходить на лыжах.

Он был замечательным другом, не только отцом. Мои родители создали такую атмосферу в семье, что я рос нормальным ребенком, которого любят отец и мать, с которым играют, посвящают ему время и не оставляют на произвол судьбы.

И всегда его присутствие — это чувство теплоты, чувство близости. Он никогда не ставил искусственных стенок между собой и семьей, он всегда был доступен, даже если писал, — я в любую минуту мог войти к нему.

До определенного возраста я думал, что все браки похожи на брак моих родителей, и было большим разочарованием открыть, что это не так. Да, идеальное счастье было у нас в семье».

Добавлю, что в семье Набокова все жили его интересами. Жена и сын переводили его книги, участвовали в редактировании, перепечатке и т. д. Это была «лингвистическая лаборатория», как удачно выразился Жорж Нива, где свободная игра с языком еще более сближала всех троих.

Певческий талант сына стал одной из причин, побудивших Набокова выбрать местом жительства Монтрё. Отсюда три часа езды на автомобиле до Милана, где учился и позже пел в опере Дмитрий Набоков.

Другие причины? Их много. Вот одна, названная самим В. В. Набоковым: «Русскому писателю такое место подходит: Толстой приезжал сюда в молодости, были Достоевский и Чехов, а Гоголь неподалеку начал «Мертвые души».

«Неподалеку» — это в Веве, городке, соседствующем с Монтрё. Там Гоголь в 1836 году жил в первые месяцы после отъезда

из России, а Достоевский в том же Веве в 1868 году работал над «Идиотом». Русский след в Швейцарии виден везде. Женевские улицы помнят Карамзина, Жуковского, Герцена. Естественно, что в окружении этих теней Набоков чувствовал себя русским писателем. И это после того, как он создал принесшие ему славу романы на английском, был признан мастером американской прозы, как еще в 1939 году в стихотворении «К России» обратился к своей родине: «Отвяжись, я тебя умоляю». Впрочем, несколькими строчками ниже он почти отказался от сказанного: «Дорогими слепыми глазами не смотри на меня, пожалей».

Вся последняя капля России
уже высохла! —

писал он в 1943 году. Но капля эта все не высыхала.

Пока Набоков жил в Германии, а затем в Париже, он был окружен стихией родного языка (эмиграция), и какая-то магнитная сила удерживала его вблизи России. За океаном она достать его не могла. Это была эмиграция не только в Америку, но и в страну английского языка. Пережив переход от русского к английскому, Набоков расставался и с «ручным» для него языком, и с русской темой, и, что важнее, с русским «внутренним зрением».

Тем не менее, пройдя через три цивилизации — русскую, европейскую и американскую (с последней он простился в «Лолите»), муза Набокова и он сам нашли пристанище в Швейцарии. Он прибыл в эту страну шоколада, точных швейцарских часов и богатых банков не как в материальный рай, а как туда, где послевоенный раздел мира, коснувшийся и Америки, уже не мог отразиться на его судьбе. Швейцария не принадлежала ни к каким блокам, союзам, пактам. Она была — сама по себе, а Набоков, как всегда, — сам по себе.

Вилла его сына стоит на склоне горы, которая с одной стороны уходит к снеговым вершинам, с другой — ниспадает к озеру, держа на себе строения Монтрё. Только перед самой кромкой берега облик городка меняется: видны высокие дома и даже один небоскреб, а в центре, как бы сглаживая колющее глаз пересечение современных прямых линий, выпукло высится здание «Палас-отеля» с двумя флигелями по бокам.

С балкона виллы хорошо виден отель и окна флигеля под названием «Лебедь» — окна библиотеки Набокова. Комнаты,

которые занимал он с женой (всего четыре), выходили на озеро и на едва угадываемые, как будто карандашом заштрихованные, Альпы на том берегу.

Как он уживался с ритмом курорта, ритмом безделия, которое так было чуждо ему? Ведь он все эти годы простоял за конторкой, а когда уставал, то после перерыва перебирался на кровать и писал, лежа на доске, а потом снова вставал и работал уже в кресле.

Но, может быть, курортная отрешенность и побуждала его к писанию. Мимо проносились в автомобилях туристы, они спешили в Шильон, где томился в замке байроновский узник, в Берн, в Базель, где выставлен Гольбейн, — Набоков переходил через шоссе, устраивался в маленьком скверике на скамейке и читал книгу или опять что-то черкал, не обращая на них никакого внимания. И на него никто внимания не обращал.

«Папа обожал вид, который в данный момент убрали, потому что там туман, — продолжал Дмитрий Владимирович. — Он обожал цвета озера, тени и цвета французских гор напротив, зелень кругом, бабочек, которых находил совсем недалеко от гостиницы. Он играл в теннис на чудных кортах, уже давно превращенных в паркинги, и мало путешествовал.

Вечером он выходил из своей комнатки и играл с нами в шахматы, делился забавными анекдотами, иногда связанными с тем, что он писал. Гулял он каждый день, у него был свой маршрут — от газетчика к аптекарю, от аптекаря в какую-нибудь лавку. У него были здесь свои маленькие этапы. Особенно любил он газетчиков».

— Что он говорил о России? — спросил я Дмитрия Владимировича.

«Он знал, что не может вечно длиться то, что длилось при жизни четырех поколений, но такой быстроты обвала не ожидал.

Во время одной из наших последних прогулок в горах возле Штада — видимо, мы пошли за бабочками — он, когда мы поднялись на вершину, сказал: «Знаешь, я в жизни достиг всего, или почти всего, чего я хотел. Я был писателем, который выражает, действительно, то, что чувствует, и достигает чего-то своим писанием. У меня в голове было все готово, как непроявленная пленка... И я почти все успел проявить». Он сказал «почти», потому что остался неоконченный роман, который мне было приказано сжечь и который я не сжег еще... Это трудное решение».

Мы пили белое сухое вино, которое холодило горло, и я оглядывал стены гостиной — рисунки к произведениям Набо-

кова, расписную тарелку, которую подарил Набокову Добужинский (учил его живописи, а потом сказал: у тебя другой талант, пиши), объявления о театральных спектаклях по его пьесам, афиша премьеры новой оперы Р. Щедрина «Лолита».

Как-то Набоков сказал о себе: «В бою случайном ангелом задетый». Кто был этот ангел? Если он спустился с небес, то тогда становится понятно, откуда взялось набоковское краткое определение существа искусства: «нежность». «Все остальное, — добавлял он, — это либо журналистская дребедень, либо, так сказать, Литература Больших Идей».

«В бою случайном» ангел задел Набокова не случайно. Он слетел и с высот русской литературы, для которой нежность и была самая Большая Идея. Сын Набокова, говоря о строгом и пристрастном отношении отца к своим черновикам, объяснил это так: «Он имел страсть ученого и точность артиста». Причем пояснил, что слова эти Набоков однажды сам отнес к себе. Да, он был человек-артист, писатель-артист, сменивший в нашей словесности писателя-героя, писателя — властителя дум.

Предсказывая эту историческую смену, Иннокентий Анненский писал: «Так вот к чему привелось. Где гении открывали жизнь и даже творили бытие, там таланты стали делать литературу». Меткий прогноз Анненского, кстати, оправдавшийся, все же относится не к Набокову. Кровеносная система цитат, прорастающая внутри прозы Набокова, не только полемика, не только его веселая игра с прошлым, но и прямая, осязательно-родственная связь с тем, что он, кажется, отрицал. В «Даре», в который раз отмежевываясь от этой связи, он сказал: «Искание Бога: тоска всякого пса по хозяину». «Ядовитая Зинаида Шаховская», как назвал ее Дмитрий Набоков, в книге «В поисках Набокова» заметила по этому поводу: «Набоков не хочет быть «псом, тоскующим о хозяине», забывая, что тоска пса вызвана не страхом, а любовью».

Совершив путешествие в страну Набокова, я понял, что он этого не забыл. Если с высоты, где находится дом его сына, взглянуть в сторону Женевы, то глаз быстро отыщет темное хвойное пятно, выделяющееся на фоне черепичных крыш пригорода Монтрё Кларанса. Это кладбище, где похоронены В. В. Набоков и его жена. Они лежат рядом, и на черной плите выбиты даты их жизни. Под фамилией Набокова одно поясняющее слово: «ecrivain» (писатель).

Слово это, как и фамилия, написано по-французски, потому что в той части Швейцарии, где находится Монтрё, говорят по преимуществу на французском. Никаких примет причастности Набокова к России на его надгробии нет.

Тихо, чисто на широких, посыпанных песком аллеях. Много цветов. Взгляд от плоского пространства кладбища устремляется вверх, где за вползающей на горы зеленью виноградников начинается снег. Невдалеке шумит дорога, по которой мы поедем домой. Там Женева, Москва, наш фильм о Набокове, монтаж, озвучивание, работа. И я повторяю про себя его стихи:

Когда я по лестнице алмазной
поднимусь из жизни на райский порог,
за плечом, к дубинке легко привязан,
будет заплатанный узелок.

Узнаю: ключи, кожаный пояс,
медную плешь Петра у ворот.
Он заметит: я что-то принес с собою —
и остановит, не отопрет.

«Апостол, скажу я, пропусти мя!..»
Перед ним развяжу я узел свой:
два-три заката, женское имя
и темная горсточка земли родной...

Он поводит строго бровью седою,
но на ладони каждый изгиб
пахнет еще гефсиманской росою
и чешуей иорданских рыб.

И потому-то без трепета, без грусти
приду я, зная, что, звякнув ключом,
он улыбнется и меня пропустит,
в рай пропустит с моим узелком.

1996

ТРАГЕДИЯ МЕЧТЫ



двух шагах от Нового Арбата, в Трубниковском переулке, дом 17, осенью 1999 года была открыта выставка, посвященная столетию со дня рождения Андрея Платонова. В помещении литературного музея, заполненного фотографиями, рукописями, документами, было пусто. Мало кто заглядывал сюда: Платонов по-прежнему обитает на периферии читательского сознания как некий «странный» писатель, место которого на родовом древе русской литературы еще не определено.

Да и деньги на оборудование выставки дало не правительство, не ЮНЕСКО, которое по праву могло бы назвать 1999 год годом Платонова, а железная дорога, может быть из-за того, что Платонов был сын железнодорожного слесаря и мечтал стать машинистом.

Его отец Платон Фирсович Климентов (настоящая фамилия Платонова) был «великим артистом железа», как назвал его в одном из своих очерков сын. Он пережил сына ровно на год.

В выписке из церковной книги, которая экспонировалась на выставке, было сказано, что Платонов родился в городе Задонске и что внес его в эту книгу его тезка священник Андрей. Дед Платонова, работавший по золоту и вырезавший из металла оклады для икон, был тоже мастер. Он работал в монастырях, в одном из которых нашел последнее пристанище св. Тихон Задонский.

Вспоминая детство, прошедшее в Ямской слободе под Воронежем, Платонов писал: «Колокол «Чугунной» церкви был всею музыкой слободы, его умилительно слушали в тихие летние вечера старухи, нищие и я. Кроме поля, деревни и матери и колокольного звона я любил еще паровозы, ноющий гудок и потную работу».

Пролетарий по рождению и по вере, Платонов принял идею революции как свою. У него, по его собственному признанию,

было «телесное ощущение революции». Так чувствует дитя тепло матери, когда та ласкает и кормит его.

В статье «Христос и мы», опубликованной в 1920 году, он писал: «Пролетариат, сын отчаяния, полон гнева и огня мщения. И этот гнев выше всякой небесной любви». Перефразируя известные строки Евангелия, Платонов от имени своего класса мог бы сказать: Нам отмщение, и Мы воздадим.

Революция в его представлении брала на себя функции Бога.

После 1917 года для Платонова, как для тысяч и тысяч таких, как он, начался «ремонт земли», подразумевающий не только переоборудование России, но и всего мира. Недаром его герои трудятся, любят и отдыхают «на поверхности земного шара».

«Ремонт земли» обернулся разрушением и кровью. Мечта пролетария о создании царства Божия на земле была поругана. И истово верующий в святость мщения и в то, что «свинцом, пулеметом, пушками» можно очистить Россию от «зверя», Платонов — уже в конце двадцатых годов, когда была выкошена деревня, погублена интеллигенция и сам пролетариат (от лица которого все это делалось) — ужаснулся содеянному.

Из этого ужаса, смешанного с нестерпимой болью, и родилась его проза. Не было бы великой мечты, не было бы и великой трагедии. Не было бы и великого писателя.

Платонов взошел на литературном небе как одинокая звезда, явление которой, кажется, не предусматривалось ни традицией, ни преемственностью. У него нет предшественников, нет и последователей. Приходит в голову мысль, что он произошел от самого себя. Я могу сравнить его только с Иеронимом Босхом, в музыке аналога ему я не вижу. Бах располагается в пределах богоцентрической системы — Платонов не верит в Бога. Моцарт? Тогда это Моцарт «Реквиема».

Гибель мечты о досрочном явлении коммунизма, запечатленная в «Чевенгуре» и «Котловане», в «Ювенильном море» и «Счастливой Москве», для него — и его героев — не крушение абстракций, а гибель жизни. «Падающая ирония гибели» — гремящий компонент платоновского пафоса, пафоса катастрофы, близкой к мировому светопреставлению.

Стоило Платонову осознать это, как пролетарская власть замкнула на его руках наручники. Десять лет молчания — десять лет пытки, усугубленной арестом пятнадцатилетнего сына. Как рассказывала мне вдова Платонова Мария Александровна, сын их Платон решил отомстить за отца. И с несколькими своими

сверстниками задумал застрелить Сталина во время демонстрации на Красной площади. Для этого была даже приобретена малокалиберная винтовка. Но нашелся тот, кто их выдал. В апреле 1938 года он был арестован и приговорен к десяти годам лагерей как «руководитель антисоветской молодежной террористической и шпионско-вредительской организации». Документы по этому делу обнародованы на Трубниковском, 17.

После выхода в свет повести «Впрок» (1931), которой Платонов дал подзаголовок «бедняцкая хроника», он был взят на заметку как чужой писатель, ибо позволил себе усомниться в большевистском понимании крестьянского счастья. По преданию, главный пролетарий страны Иосиф Сталин начертал на полях этой повести: «Подлец! Наказать впрок!»

Что и было сделано. А.Фадеев, напечатавший «Впрок» в третьем номере «Красной нови», уже в №№ 5–6 назвал Андрея Платонова «кулацким агентом».

1931 год — это год поселения семьи Платоновых на Тверском бульваре, 25. Это год сноса храма Христа Спасителя, Страстного монастыря, уничтожения церквей и кладбищ, получившего название «реконструкция Москвы». Если пройти по оси бульваров, от истока Тверского до истечения Гоголевского, то окажешься на том месте, где при Платонове стоял уже не храм, а зиял котлован, вырытый под фундамент будущего Дворца Советов. Этот дворец был задуман большевиками как грандиозный памятник самим себе. Если храм Христа Спасителя имел в высоту 103,3 метра, то храм социализма должен был превышать его в росте в четыре раза. А на вершину его планировали водрузить восьмидесятиметрового Ленина. Ленинская голова должна была подпирать обиталище Бога, а его башмаки попирать и кремлевский холм, и соборы, и небесное пространство над Москвой.

Видение этого дворца явилось Платонову в повести «Котлован» (1930). Там тоже собираются строить огромный дом для пролетариев, но в пасть котлована падают один за другим его бездыханные строители. Последним здесь погибает ребенок, и его смерть означает, что в вавилонской башне XX века некому будет жить.

Еще ранее, в «Усомнившемся Макаре» Платонов увидел и каменного Ленина, парящего над столицей. Герой этой повести — странник, как и многие другие персонажи Платонова — «душевные бедняки», «бредущие созерцатели», «печальные человеки». Кстати, и одним из псевдонимов Платонова,

позволяющим ему укрыться от глаз цензуры, был псевдоним «Человеков», а его последняя большая вещь, написанная на исходе тридцатых, — «Путешествие в человечество».

Макар, прибывающий в Москву «добывать себе жизнь под золотыми головами храмов и вождей», видит сон. «Страдание его перешло в сновидение, он увидел во сне гору... и на той горе стоял научный человек. А Макар лежал под той горой, как сонный дурак, и глядел на научного человека, ожидая от него либо слова, либо дела. Но человек тот стоял и молчал, не видя горюющего Макара и думая лишь о целостном масштабе, не о частном Макаре. Лицо ученейшего человека было освещено заревом дальней массовой жизни, что расстилалась над ним вдалеке, а глаза были страшны и мертвы от нахождения на высоте и слишком далекого взора.

...Макар пополз на высоту по мертвой каменистой почве. И... долез до образованнейшего и тронул слегка его толстое громадное тело. От прикосновения неизвестное тело шевельнулось, как живое, и рухнуло на Макара, потому что оно было мертвое».

Несколько раз в этом отрывке повторяется слово «мертвый». Платонов как бы настаивает на том, что строительство на крови и на костях не несет ничего, кроме смерти.

Это похороны мечты Платонова.

За двадцать лет его жизни на Тверском переименовывали бульвары, переставляли или вовсе убирали памятники: так случилось с Гоголем, изваянным Андреевым, которого, выдворив его с Арбатской площади, сослали в Донской монастырь. Здесь же, неподалеку от дома Платонова, в роскошном особняке Рябушинских давал пиры в честь вождей отец соцреализма Горький. По недоразумению он был признан великим пролетарским писателем, тогда как никогда не состоял в пролетариях.

В маленькую квартирку Платоновых, состоящую из двух комнат величиной в 27 квадратных метров, вернулся из Норильска больной туберкулезом Платон. Тут он и умер. Платонов и сам был болен. Он заразился от сына, день и ночь ухаживая за ним. Он часто наведывался в аптеку, стоящую на углу Тверского и Страстной. Рядом с аптекой находилась и пивная, где можно было утешить если не ум, то сердце.

В 1942 году во время эвакуации рукопись «Путешествия в человечество» была потеряна. Тогда же Андрей Платонов попросился на фронт. Рекомендовавший его для работы в газете

«Красная звезда» Василий Гроссман писал заместителю главного редактора, что Платонов не только очень талантлив, но «беззащитен и неустроен». Эти следы беззащитности видны и на его последних фотографиях. Истомленное лицо. Горькая, открытая улыбка. «Если б брат мой Митя, — писал Платонов, — или Надя — через 21 год после своей смерти вышли из могилы подростками, как они умерли, и посмотрели бы на меня, что со мною сталось? Я стал уродом, изувеченным внешне и внутренне. — «Андрюшка, разве это ты?» — «Это я — я прожил жизнь».

Тайна Платонова — тайна языка. Она так же бездонна, как тайна природы, как тайна материи, в одушевленную глубину которой и проникает платоновской язык. Его трудно переводить, невозможно пересказывать. Им можно только дышать, как дышишь воздухом, не зная его состава. Можно ли исчерпать в слове движение облака на небе, безмолвное движение соков в дереве? Можно ли настичь словом улетающую мысль? Можно ли связать переживание маленького мальчика с таинственной жизнью травы, светящего с неба солнца и самим космосом?

Слово Платонова делает это.

«Кто ты?» — спрашивает ребенок, увидев в траве ползущего куда-то жука. И этот вопрос не кажется нам смешным. Потому что мы существа одного мира и хотя, кажется, живем врозь и без понимания друг друга, никогда не перестанем на планете, данной нам в подарок, сеять смерть.

1999

ПОРТРЕТ МАКСИМАЛИСТА

И Мамай правды не съел.
Русская пословица

1



сенью 1974 года уже обретший пристанище в Швейцарии Солженицын договорился с Владимиром Набоковым, живущим в Монтрё в «Палас-отеле», о встрече. Встреча была назначена, и в определенный час Набоковы — сам Владимир Владимирович, его жена Вера Евсеевна и сестра Елена Владимировна Сикорская — спустились в холл гостиницы, куда должен был прибыть автор «Ивана Денисовича».

Но он проехал мимо.

Вот что пишет по этому поводу сам Солженицын: «В Монтрё же предполагалась встреча с Набоковым, но по недоразумению (он как будто ждал нас в этот день, но не прислал условленного подтверждения, мы еще с дороги проверяли звонком в Цюрих) оставалось нам миновать его роскошную гостиницу. (А как странно постоянно жить в гостинице!)»

Как рассказывала мне сестра Набокова, они прождали Солженицына около двух часов. И так никаких объяснений относительно его неприезда (а как теперь оказывается, проезда мимо) не получили.

Взглянем внимательно на отклик Солженицына на это «недоразумение». Здесь небезынтересны две подробности: не прислал условленного подтверждения; мы проверяли звонком в Цюрих. Что это, если не лексика и тактика подполья, «писателя-подпольщика», как называет себя Солженицын? Каждый шаг такого писателя есть шаг почти секретный, тайный, подстрахованный проверкой и перепроверкой, обеспечивающими его безопасность. Вряд ли Набоков (при всем его воображении) мог предположить, что человек, находящийся в свободной стране, все еще остается зеком, чей взгляд всегда насторожен, внимание и слух начеку, а система защиты, работающая как часы, не отключается ни на минуту.

Так и не состоялось это свидание. Так разошлись, не встретившись, две культуры: одна — рожденная на свету, другая — взлелеянная в потемках. Первой свобода была дана от рождения. Второй — для того чтобы выйти на свет, надо было взорвать придавившую ее плиту.

«Я жалел, — сознается Солженицын, — что не увиделся с Набоковым, хотя контакта между нами не предвидел».

«Контакт» — слово деловое, холодное, я бы даже сказал, служебное. В нем нет сердечности, нет желания идти на предельную близость. И здесь Солженицын прав: контакта (пусть только контакта!) и не могло быть. Он представлял «Литературу Больших Идей» (ироническое выражение Набокова), Набоков — литературу, не обремененную этими Идеями.

«Сетовал я еще в СССР, — говорит в своей книжке «Угодило зернышко меж двух жерновов» (продолжение «Теленка») Солженицын, — зачем не пошел он по главной дороге русской истории... не взялся писать о гибели России?» А до этого, в 1972 году, посылая Набокову письмо с сообщением, что выдвинул его на Нобелевскую премию, пеняет творцу «Лолиты»: «Пользуюсь случаем выразить Вам и свое восхищение огромностью и тонкостью Вашего таланта... и свое глубокое огорчение, даже укоризну, что этот великий талант Вы не поставили на служение нашей горькой и несчастной судьбе, нашей затемненной и исковерканной истории. А может быть, Вы еще найдете в себе и склонность к этому, и силы, и время?»

Не стану оспаривать этого мнения Солженицына о Набокове, а также уместность советов, которые он Набокову дает (тому — 74 года, и он написал уже все, что написал), укажу лишь на различие двух фигур, двух писателей — оно-то для схватывания облика героя моей статьи важнее всего.

Набоков — писатель-артист, гений поэтической игры, дешифрования (и одновременно шифрования) тайны жизни и тайны смерти. Солженицын — писатель-мститель, гений мщения, вышедший из леса, чтобы взорвать коммуникации врага. Понятие «враг» — коренное понятие его биполярной прозы, где на одной стороне — наши, свои, на другой — враги, которым нет пощады.

Да и сам словарь Солженицына доносит до нас запах сражения и большой войны. В книге «Бодался теленок с дубом», где рассказывается, как писался «Архипелаг ГУЛАГ», как скрывал его автор от глаз КГБ и как взорвался он на Западе, отдавшись

эхом в СССР, язык фронта пылает на каждой странице. «Плацдарм расширялся», «враг дрогнет и отойдет», «сражение расходится шире и глубже», «власти отступают», «дал новый залп» (это — о себе и о своих публикациях), «выиграл еще одну фазу сражения», «численный перевес», «как в бою». Есть, правда, и простодушно-азартное: «я им врезал».

Но более всего меня поразила фраза, которую я прочитал в «Теленке»: «я делаю историю». Она не поразила меня тогда, когда я в первый раз (еще в самиздате) читал эту книгу, но сейчас, когда эта история уже позади, я будто увидел ее выделенной крупным шрифтом.

Мне все время приходилось возвращаться на ту станцию, которую уже проехали, и заставлять себя восстанавливать чувства, которые я пережил, когда читал Солженицына впервые, когда сильно билось сердце и когда ощущение, что история вышла из заржавленного тупика, что сильный толчок, данный ей Солженицыным, вывел ее на какой-то иной путь, было не сном, а явью.

Один человек стронул состав, который, казалось, навечно прирос к рельсам, которому и катиться-то было некуда, а тут он быстро пошел под гору. Но низа горы мы тогда не видели, не знали, что, развалившись под горой, он погребет нас под своими обломками.

Думаю, не знал этого и Солженицын. Исповедуя войну, он исповедовал не бунт, а войну в духе Кутузова: временный отход, одурачивание врага, затем бросок, удар с тыла и вновь примат тактики над стратегией, игра, заманивание в открытое поле, наконец, разгром.

Для одоления врага все свято, какой бы ценой это ни оплачивалось, но лучше минимум риска, минимум жертв, ибо когда рискуешь и жертвуешь, то воюешь лоб в лоб, а для стоящего по ту сторону это слишком большая честь, ненужное рыцарство — значит, не поднимайся во весь рост, а бей с той позиции, откуда не ждут. Всякая бумажка, написанная его рукой, пишется не в стол, укладывается не на полку, а хоронится в тайнике, и тропа к нему так петляет, так запутана, что и опытная ищейка собьется, потеряет нюх, начнет кружить на одном месте.

Идея сокрушения врага, обессиливания и опорочивания его — идефикс, тот конечный верстовой столб, до которого, хоть и скрипя зубами, надо во что бы то ни стало дойти, а может быть, обдирая в кровь руки, и доползти.

Отсюда религия цели и подчинение ей всего: жизни, любви, времени, энергии нервных клеток. Отсюда и лазерная концентрация воли, отвага, стихия которой все время пребывает под контролем разума, высокий вольтаж и непрерывность рабочего цикла. Солженицын — фанатик стола, даже если это в данную минуту не письменный стол, а первая попавшаяся фанерка, доска или просто клочок бумаги, расправленный на ладони.

Отсюда и подпольное шифрование (шифрование прямое, а не поэтическое, как у Набокова), и все ухватки подполья, иносказание (т. е. игра) в жизни и откровенная прямота в писании.

Солженицын как бы прерывает эзопову традицию в советской литературе. Ему не нужны намеки, глухие аллюзии, хитрые эвфемизмы. Он, что называется, режет правду-матку, не стесняясь в выражениях, не страшась самых страшных последствий. Его метафорический ряд направлен не на драпирование истины, а на извлечение из нее сокрытого смысла.

В 60-е годы, когда правда еще томится за семью печатями, он взламывает замки, выпускает правду на волю и дает пример кратчайшего доступа к ней. Но при этом все же остается в одиночестве, остается исключением из правил, так как разбуженный им читатель (да и писатель) не готов к исполнению заповеди смельчака: жить не по лжи. Готовы и встают на тернистый путь некоторые, но не готовы — тысячи.

Исключительность и единственность, ставя Солженицына на недосягаемый пьедестал, есть вместе с тем и причина его драмы — драмы одиночки, драмы неоспариваемого пророка в отечестве. Равных ему фигур в тяжбе о спасении России нет. Нет ни по масштабу личности, ни по температуре горения, ни по исключительности биографии. И поэтому его точка зрения, так резко противопоставившая себя официозу и, естественно, удесятеренная в силе его мужеством, становится как бы единственно верной и единственно честной. Конечно, был в то время уже и Сахаров. Но Сахаров стал Сахаровым (таким, каким мы видим его сейчас в нашей памяти), когда Солженицына вытолкнули на Запад. Едва начавшаяся между ними полемика прервалась. Сахаров в СССР жил под угрозой ареста, под угрозой гибели — и диалог между живущим на свободе писателем и живущим под надзором академиком был невозможен. С этого момента они поменялись местами: голос Солженицына из далекого Вермонта стал звучать глуше, голос Сахарова набирал силу.

В только что опубликованной главе из книги «Угодило зернышко меж двух жерновов» Солженицын пишет, что не доспо-

рил с Сахаровым, не довел их диалог до конца. Ему, почвеннику, западник Сахаров был оппонент.

Преимущество Сахарова явилось в те годы не как преимущество взглядов, а как преимущество близости: он был здесь, мы видели его, слышали. Его улыбка, его детская безоружность и недетская твердость разоружали даже тех, кто был не согласен с ним. Сахарова нельзя было не любить, Солженицына нельзя было не уважать.

Отвергнутый здесь, он искал понимания там, и нашел его, ибо, не будь Запада, не было бы и «Архипелага ГУЛАГ», не было бы и Солженицына, потому что его слава *там* сковывала руки его гонителям *здесь*. Запад прикрыл его своею броней, не дал его голосу пропасть и, наконец, приютил на долгие годы в изгнании. Но и со своим спасителем Солженицын, едва осмотревшись, вступил в жестокий спор. Он и там не побоялся пойти против течения, против святая святых тех, кто защищал, печатал, перевозил через границу его бумаги и, читая, чтил его. Выступая в 1978 г. в Гарвардском университете, он бросил перчатку религии обогащения, тому эрзацу «счастья», который для Запада есть кумир.

Помню, как в 1987 г., когда я читал лекции в Бостоне (именно там, где была произнесена знаменитая Гарвардская речь), американские интеллектуалы (а Бостон — их столица) говорили при упоминании мною имени Солженицына, что уже не верят ему, не хотят его слушать. Ибо он узок, упрям, патриархально-старомоден и не любит Америку.

А меж тем не кто иной, как Солженицын, встряхнул их и заставил промытыми глазами взглянуть на «империю зла». Думаю, что и сам этот термин появился не без его влияния.

Мечта западных интеллигентов, готовивших некий проект моста между Москвой и Вашингтоном (с высоты которого, почти как у Манилова, было бы видно обе столицы), развеяна в прах. Дружить и сосуществовать с режимом, который, сгноив две трети своих граждан, уж точно не пожалеет чужих, значило идти навстречу собственной смерти. Тогда-то и была запущена программа «звездных войн», начисто лишившая СССР козыря устрашения — возможности достать американцев ракетами.

«Перестройка» началась с этого проигрыша в военной гонке, а не с «реформ» Яковлева и Горбачева. Маховик перемен раскрутили Рейган и Шульц, хорошо в свое время проштудировавшие книги Солженицына.

2

Конечно, и внутри России влияние его было огромно. Солженицын переписал советскую историю: сквозь лаково-красный (не зловещий, не ранящий глаза) цвет, покрывавший на карте территорию СССР, проступили темно-бурые пятна запекшейся крови. В иных местах они переходили в цвета синевато-белые, цвета омертвевшей ткани. Казалось, тело страны поражено гангреной, тем заражением, с которым не в состоянии справиться и хирургический нож.

Многие поняли, прочитав Солженицына, что ходят по земле, усеянной — и вовсе не только на кладбищах — костями, останками безвинных жертв, поняли свою вину перед ними и свой долг отмщения.

Как понял его главный герой «Круга первого», alter ego Солженицына, Глеб Нержин.

Нержин удивляется, отмечая в себе «нахрап и хват», которых не знала старая интеллигенция. Он не просто зек, а зек, смотрящий на своих палачей, как волкодав смотрит на волка. И не зря дворник Спиридон говорит ему, впечатывая каждое слово: «Волкодав прав, а людоед — нет».

«Неуимчивое чувство на отгадку исторической лжи» мучает Нержина с детства, а в 30 лет он даст клятву свести счеты с большевиками. «Четыре гвоздя их вранью, — шепчет он, — в ладони, в голени — и пусть висит и смердит, пока Солнце погаснет, пока жизнь окоченеет на планете Земля.

И если больше никого не найдется — эти четыре гвоздя Нержин вколотит сам».

Что ж, Солженицын эту клятву Нержина сдержал. Четыре гвоздя в их вранье он вколотил, и как бы ни кружили сейчас вокруг повергнутых идолов «новые ленинцы», как бы ни тащили на постаменты вчерашних взломщиков сейфов (для нужд партии), читавших в подлиннике Гегеля палачей, уже не дети наши (они прошли мимо «Архипелага ГУЛАГ»), а внуки и дети внуков станут изучать историю России XX века по Солженицыну, по его свидетельствам, которые — я верю — не покроет архивная пыль.

Анти-история Солженицына — еще не вся история, но она нужна, как хлеб, как пайка, которую проглатывает оголодавший зек, а если вспомнить, что в зеках или в семьях зеков перебывала почти вся Россия, то как же отказаться от этого поминального

списка извлеченных из вечной мерзлоты и отогретых дыханием памяти отцов наших и братьев? Вечная слава тому, кто это сделал.

Когда-то Чернышевский сказал, что история — это не прогулка по Невскому проспекту, история — это борьба. Солженицын тоже видит историю как борьбу. И хотя он не «зовет Русь к топору», его колокол звонит по поверженным мифам.

История его жизни, история писательства и победы над властью не имеет в нашем столетии прецедента. Один человек побеждает целое государство — и какое государство! «...Отчего ваши ракеты, — пишет он в «Теленке», — ваша мотопехота и ваши гебистские подрывники и шантажисты — почему все в отступлении... Бодался теленок с дубом — кажется, бесплодная затея. Дуб не упал — но как будто прогнулся? Но как будто малость подался? А у теленка — лоб цел...»

Дуб прогнулся, более того, рухнул, хотя вырвало его не с корнем, а корни, как известно, живучи. (Наглядный урок тем, кто опять захочет бодаться.) Что же касается мифов, то есть мифы социальные и есть мифы поэтические. Бердяев, например, считал, что «история не есть эмпирическая данность, история есть миф. Миф же есть не вымысел, а реальность, но реальность иного порядка, чем реальность так называемой объективной эмпирической данности». Эту высшую реальность, реальность провидения признает и Солженицын. Но все же его тянет к земле. Миф — не его стихия, волшебство вымысла, набоковский, как бы сегодня сказали, виртуальный космос далек от подавляющего все в нем земного притяжения. Он способен оценить дар автора «Дара», но, как Святогора, его влечет к себе почва. Только соединившись с нею, обретает он равновесие, устойчивость и приливающую к сердцу силу.

Он, как Нержин, принадлежит к образцам нержавеющей стали, да еще такой закалки, что о нее ломается любая сталь. Сталь на сталь — вот сюжет поединка Солженицына с коммунистическим монстром.

3

Важное признание автора «Одного дня Ивана Денисовича» и «Матренина двора»: «Конечно, политическая страсть мне врождена. И все-таки она у меня — за литературой, после, ниже. И если б на нашей несчастной родине не было погублено столько общественно-активных людей, так что физикам-математикам

приходится браться за социологию, а поэтам — за политическое ораторство, — я отныне и остался бы в пределах литературы».

Допущу, что, если б последнее случилось, мы бы не имели такого явления, как Солженицын.

Может быть, к несчастью его самого, но к счастью читателя, литература оказалась у него за всем остальным, ибо, будь по-первому, мы имели бы еще несколько книг честной прозы и не имели бы «Архипелага ГУЛАГ».

И все-таки, отдавая должное трем томам сказания о гибели земли русской, мы не можем забыть стоящих в отдалении и, может быть, стесняющихся своего соседства с этой великой пирамидой египетской — Ивана Денисовича Шухова и тетку Матрену. Кажется, их лица взяты с неяркого группового снимка, из тех, что висели в застекленных рамочках в каждой крестьянской избе. Их очертания выцвели, бумага стала желтеть и коробиться, но свет их глаз и всего их облика не померк, не потух.

Наоборот, он засветился еще пронзительней.

В этих рассказах Солженицын-судия уступает место поэту, и высокий звук жалости, нежности, состраданья облетает их короткое пространство. Он взмывает вверх и звучит там, не умирая, как гоголевская «струна в тумане». Здесь Солженицын милосерден, здесь он даже смиренен, он не Зевс, мечущий молнии, а виновный сын, как сказал бы Бердяев, напоминая, что «лишь виновные сыны, а не обиженные рабы свободны».

Интеллигенция XIX века чувствовала свою вину перед народом. Из этого чувства и родилась, по существу, русская литература, ее идеал, ее порыв к человеку без имени, без права занять хотя бы строчку в истории. От «Антона Горемыки» Григоровича до «Хозяина и работника» Толстого — вот ее путь от барина к мужику, от просвещения к просветлению, от поклонения нравственному закону к воплощению его на деле. Череда предшественников Солженицына — виновные сыны, и он так же виновный сын.

Хотя обида и гнев не оставляют его.

Его инвективы разрушительны, его жалость созидательна. Вот почему выплывают из морозного марева (я отчего-то вижу их так) две колеблющиеся в нем фигуры, два нежно очерченных образа — зека-каменщика (и солдата) Ивана Шухова и вдовы, бездетной, а в конце и почти бездомной Матрены. Ведь двор ее разрушен, распилен и увезен в чужую сторону. А Шухов кладет кирпичи в стену за колючей проволокой.

Родные лица, общая наша судьба.

За время, протекшее от их рождения, много воды утекло. Изменился читатель, но не изменился Солженицын. И вот на исходе века, после потрясших Россию подземных толчков (и еще они будут) он снова в одиночестве, опять один.

В 70-е, еще в Америке, отдавая по 18 часов в сутки писанию «Красного колеса», надеясь на прохронометрированный им график истории, он опускает непредвиденное ее ускорение, но не может остановиться и оборвать раскручивание заведенной пружины.

Так истекал первый акт драмы. Так часы на руке Солженицына и часы, отбивающие бой на родине, начинают расходиться, и разрыв в показаниях их стрелок все более и более увеличивается.

Второй акт драмы: конец 80-х. Солженицына начинают выборочно печатать в СССР. Россию навещают диссиденты. Солженицына нет.

Третий акт: чуть ли не все журналы в СССР печатают все, что он написал. Миллионные тиражи его книг, выходящих одновременно с журналами, создают «синдром Солженицына». Вместе с тем авторитет его имени еще так высок, что, явись он сейчас, политическая ситуация на родине может принять непредсказуемый оборот.

Четвертый акт: август 1991 г. Солженицын заявляет, что не вернется в Россию, пока не закончит «Красное колесо».

Пятый акт: возвращение в 1994 г. и опоздание с возвращением. Россия в огне чеченской войны. Верхушка власти и все ее новообразования гниют. Страна развалена, слово писателя ничего не значит. Внутри интеллигенции, раздернутой на партии, разрываемой ненавистью, соперничеством и «идейными» несогласиями, Солженицыну места нет. Он не «демократ» и не «патриот» (новая кличка коммунистов), он, как всегда, сам по себе. Его приверженность «русскому пути» отталкивает от него «демократов» (тех же коммунистов), его неистребимое недоверие (презрение, отвращение) к коммунизму не дает никаких шансов «патриотам» объявить его «своим».

И вот на дворе 1998-й. Выходит новая книга Солженицына «Россия в обвале» — горькая, честная, облитая слезами автора. И что же? Где эхо взрыва? Где залп «Авроры»? Теперь эти залпы гремят в подворотнях и подъездах — такова канонада времени.

Но отгремит и она. Утихнет вражда. Может быть, очистится небо. И Солженицын — уже отобранный и отсеянный — вновь вернется в Россию. Какой будет она и каким будет он в ней? Я не знаю.

1998

ОБОРВАВШИЙСЯ ЗВУК



музыке есть разные определения темпа и силы звучания мелодии. Есть темп и сила умеренные, плавные, тихие, есть взрывчатые, громкие, нарастающе-быстрые. Одним словом, есть piano и forte, что в музыкальном словаре означает «громко, сильно, в полную силу звука». Именно с forte я бы и сравнил жизнь Владимира Максимова. Он жил в полную силу звука. Когда я говорю «жил», мне хочется сказать: «мы жили», ибо родились мы с ним в один год, в один месяц и почти в один день: он 27, а я 28 ноября 1930 года.

Все на небесной карте России в те дни указывало на кровь. Осенью 1930 года начался процесс над Промпартией. Деревню уже выкосили — теперь пришла пора разделаться с инженерной интеллигенцией. 16 октября в «Известиях» была напечатана статья Горького «Об умниках». В ней задавался кровожадный вопрос: «Надо ли вспоминать о людях, которые исчезают из жизни медленнее, чем следовало им исчезать?» 14 ноября — после публикации обвинительного заключения по делу о вредителях-инженерах — всю первую полосу перекрыла шапка: «Требуем расстрела пособникам интервенции!» На экстренном собрании работников искусств режиссер А. Довженко заявил: «Потребуем запретить им дышать!» 15 ноября появилась новая статья Горького, подведшая итог всенародным воплям о возмездии, — «Если враг не сдается — его истребляют». Именно так называлась она при первой публикации в газете. 25 ноября в тех же «Известиях» разродился стихами Сергей Городецкий:

Из нор вредительства,
из зарубежных ям,
из дыр поповства,
из кулацких гнезд
капканы хищные

спешат расставить нам,
но рвет капканы
наш дозорный пост.

«Дозорный пост» — это, естественно, ОГПУ, которое восторженные работники искусств (среди них Шкловский, Пудовкин, Таиров) за его заслуги перед Отечеством потребовали немедленно наградить орденом Ленина. Передовая статья в «Известиях» в день моего рождения заканчивалась словами: «Страшен сон, да милостиво ОГПУ».

Мы родились в эпоху бесправия и расправ и, может быть, потому ничего так не желали в своей жизни, как остановить насилие. Нам казалось, что литература тоже может помочь этому.

Как и многие из нас, Максимов начинал в газетах. Он печатал в них статьи, и очерки, и даже стихи. Одно из таких стихотворений, где в положительном смысле упоминалось имя Сталина, было извлечено из подшивки перестроечным «Огоньком» и представлено читателю вместе с портретом молодого Максимова. Это был превентивный удар по тем, кто, по возвращении на родину, захотел бы предъявить права на свою чистую биографию. Оставшиеся в СССР и подличавшие в свое время интеллигенты боялись таких людей, как Максимов, и им нужно было, чтобы обелить себя, если не замарать, то хотя бы отчасти запачкать их. Так и поступил редактор «Огонька» В. Коротич, писавший антиамериканские романы, а потом сделавшийся заклятым западником. Он-то перешел в новую веру из корысти, а Максимов, которому во время написания злосчастного стихотворения едва ли было 20 лет, никакой выгоды из почтения к Сталину не извлек. Это столкновение главного редактора «Континента» с отцами новой русской демократии было неизбежно: ни он для них, ни они для него не были своими. Ибо у них в карманах пиджаков лежали партийные билеты, а у него не имелось даже паспорта — советский отобрали, а французского, прожив 16 лет во Франции, он так и не получил.

У Максимова до самой смерти было только беженское удостоверение, французское гражданство он брать не хотел, так как считал себя не только русским писателем, но и русским гражданином. Если переставить слова в известном стихотворении Некрасова, то получится современный афоризм: гражданином можешь ты не быть, а поэтом быть обязан. Так или примерно так думают нынешние молодые гении литературы, которым

претит политика, связь поэтического слова с жизнью и т. д. Они все в этом смысле «набоковцы» и верят, что наконец-то оторвались от заветов Пушкина и Толстого. Но Набоков, написавший «Истребление тиранов», «Подвиг», «Облако, озеро, башня», никогда не был «набоковцем», и пошлость (явление сколь метафизическое, столь и реальное) недаром стала, если вспомнить выражение Гоголя, той мясистой белугой, которую Набоков преследовал и казнил всю свою жизнь.

Максимов не был королем только литературного королевства, как Набоков, и, наверное, менее всего был им, — но одну заповедь классики он усвоил твердо: не писать мимо себя. Кто хочет узнать его биографию, по крайней мере ее начало, может прочесть «Прощание из ниоткуда» — там все о Максимове первых витков его судьбы.

Известно, что его отец (железнодорожный рабочий) был арестован как троцкист. Сам Максимов сидел в тюрьме, в психушке, в колонии. Я видел его фотографию, где он снят с матерью и сестрой. На нем короткие штанишки, носочки и сандалии — последний сон детства, последние мгновения покоя. Потом уже никаких носочков и отглаженных штанишек не было — грянуло время скитаний, побегов, время улицы, подножек товарных вагонов и шпал, по которым все дальше и дальше относило от детства. Максимов бежал из колонии, я — из детского дома. Оба мы были сыновьями врагов народа, оба «затравленные зверушки», как напишет он потом о себе. Человек, прошедший такую школу, навсегда отделен от мягкого, детского. Если оно и живет в нем, то очень глубоко, очень потаенно и только в условиях полной безопасности выходит наружу. Такой человек уже никогда не сделается кроткой овечкой, он, скорей, готовый к упреждающему прыжку на противника волк. Он недоверчив, подозрителен, он боится разоружиться. К нему с силой лучше не подходить — получишь в ответ ее же.

Наверное, сходство наших судеб и не позволило нам чиниться при знакомстве. А познакомились мы в марте 1963 года, в том самом марте, когда Никита Хрущев, как с цепи сорвавшись, набросился на интеллигенцию. Было устроено очередное идеологическое побоище, и лед, который начинал уже отмерзать, вновь превратился в лед. Я печатался тогда в «Знамени» и часто бывал на Тверском, 25, где в двухэтажном особняке находилась редакция журнала. Забегал туда и Максимов, худенький, плохо одетый, в рваном пальтишке и старой заячьей шапке. Два этажа

«Знамени» — были два этажа советского мира. Внизу сидели простые смертные — старшие и младшие редакторы, а наверху — начальство. И нравы на обоих этажах были разные. Если на первом болтали и не очень боялись стен, у которых есть уши, то на втором строго хранили партийную тайну. Там и разговаривали, по-моему, полушепотом и, по большей части, о посторонних предметах.

В тот день, когда я впервые увидел Максимова, все в редакции находились под впечатлением хрущевской речи в Кремле. За большим «знаменским» окном отвесно падал крупный снег, снег таял на Володиной вытертой шапке, а в комнате, где располагались отделы критики и поэзии (С.Дмитриев, Л.Аннинский, Г.Корнилова), было тепло и уютно. На втором этаже (В.Кожевников, Б.Сучков, Л.Скорино) стояла мертвая тишина. Хозяева журнала гадали, кого выбросить из верстки, кого окончательно «зарезать», чтобы еще лучше угодить агитпропу ЦК, а здесь, внизу, царил смех — Максимов в лицах представлял Сталина и его присных. Он в то время коллекционировал анекдоты про Сталина и разыгрывал их с актерским азартом. Светлые его глаза тоже играли, из них излетали веселые молнии, и, зорко фиксируя реакцию слушателей, он ничем не выдавал своих позывов к смеху. Его молодое лицо было подвижным, живым (это позже оно окаменело), меняющим свет и тени, как земля в ветреный и облачный день.

Вскоре я прочитал новую повесть Максимова «Жив человек» и написал о ней заметку для журнала «Юность». Благодарность Володи за эту короткую похвалу растянулась на много лет. Максимов вообще был человек благодарный и никогда не забывал о толике добра, которую ему сделал кто-то. Никогда я не слышал от него разговоров о Боге, о церкви, обязательных в среде новообращенных. Один из таких — нынешний преемник Максимова на посту главного редактора «Континента» — обычно начинает свои публичные выступления словами: «Я, как человек верующий, считаю...» Религиозность Максимова была выстраданной, а оттого скрытой. Да, он ходил в церковь, в его доме висели иконы, он крестил своих дочерей, но и мысли не мог допустить, что это ставит его над другими людьми. Гордыни в его вере не было.

Мое литературное почитание его имени началось с романа «Семь дней творения» (1971), а до того — с главы из этого романа, которая ходила по Москве под названием «Двор посреди не-

ба». Ее читали как запретную литературу, как политический документ. Меж тем это была прекрасная проза уже зрелого и, если хотите, обретшего свой идеал Максимова. Симптоматично, что эпиграфом к своей первой повести «Мы обживаем землю» (1961) он взял слова Горького, к повести «Жив человек» (1962) — цитату из Толстого, а к следующей — «Стань за черту» (1962) — из Евангелия от Матфея. Эта эволюция цитат — эволюция самого Максимова. Начав с горьковских тем и горьковской интонации (и даже языка), он стремительно стал уходить от него в сторону классики. Он первый среди диссидентов, если не считать «Матрениного двора» Солженицына, написал не антисоветский, а истинно христианский роман, поняв, что отрицание не может исчерпать целей искусства. В этом смысле он обошел многих своих современников, для которых счеты с властью, насмешка над властью стали альфой и омегой их усилий. Его двор — то есть площадка, или пространство, на котором развертываются перипетии романа, — был двор посреди неба: и этим все сказано.

Как и другие писатели, уехавшие на Запад, Максимов лучшие свои вещи написал дома. Парадокс судьбы, до сих пор не разгаданный временем. И Максимов, и Аксенов, и Войнович, и Владимов, и Некрасов, и Солженицын — все должны быть зачислены в этот список. В чем тут дело? Земля питала или воля к сопротивлению, как искра, зажигала талант?

Правда, в отличие от других у Максимова на Западе родилось еще одно прекрасное дитя — «Континент». Когда в декабре 1996 года я побывал на последней его квартире в Париже на улице Шальгрэн, то увидел продолговатый обеденный стол, за которым собиралась редколлегия «Континента». За ним сиживали и Сахаров, и Эрнст Неизвестный, и Бродский. Максимов переехал на эту квартиру за десять дней до смерти. Его, собственно, перевезли сюда. А до этого он много лет обитал на улице Лористон, где на втором этаже было его жилье, а на четвертом — редакция журнала. Обе эти улицы находятся в районе Триумфальной арки и площади Этуаль, в которую со стороны центра упираются Елисейские поля, а по другую начинается авеню Великой Армии. В этом городе русской эмиграции и торжества Наполеона (его имя и имена его маршалов раздарены улицам, мостам, площадям, станциям метро), который был повержен Россией, Максимов и основал свой журнал. Полный комплект «Континента» стоит сейчас у меня на полках. Это — подарок Володи. Вскоре после своего первого приезда в Россию он стал

рассылать эти томики всем, кто мог бы их сохранить как память о нем. Максимов создал «Континент», но и «Континент» пересоздал Максимова. Из частного лица, литератора, может быть, не бросающегося в глаза в каком-нибудь московском ЦДЛ, он превратился в фигуру, которую знал весь мир. Он изменился и внешне. С фотографий, какие иногда просачивались через границу, смотрел новый Максимов — в тройке и галстуке, хорошо постриженный, посолидневший и даже обретший маску «деятеля» — всегда серьезного и знающего себе цену.

Он и до этого много читал, а на Западе стал читать еще больше. Вся запрещенная в СССР литература сделалась доступной ему: книги по философии, истории, политике. Опыт и знания, приобретенные в эмиграции, дали ему свободу судить о событиях крупно, а иногда и провидчески. Он достиг уровня, с какого мог смотреть на мир в целом, не путаясь в мелочах и не завися от подробностей. Это важно отметить, потому что эмиграция третьей волны, к которой он принадлежал, по всем статьям уступала эмиграции первой и прежде всего в образованности, знании языков и внешней воспитанности. Первая эмиграция вывезла на Запад великую культуру, третья — свой великий гнев.

В «Прощании из ниоткуда» Максимов пишет, что на ненависти ничего не построишь, из ненависти ничего не вырастишь. Поливать древо жизни ненавистью — значит поливать его ядом. Оно засохнет и никогда больше не даст плодов. Гулкий рефрен почти каждой главы этой исповедальной книги всегда один: «прощай и прости». «Прости меня, Господи», «да святится имя твое, женщина», «ты не забывай о нем, мой мальчик, не забывай и, если он жив, пошли ему свое благодарное «прости», «Господи, прости нас, маленьких и нечестивых, за нашу собственную обездоленность», «суди меня, моя земля». К кому обращены эти слова? К отцу, которого он предал, сказав, что у него нет отца. К женщине, которую он бросил. К батумскому вору Бандо. К врачу Абраму Рувимовичу, спасшему его в колонии и давшему денег на дорогу. К матери, к друзьям, к возлюбленным. «Кровавыми слезами» готов он оплатить каждый свой проступок, каждый глоток пьяного «вина греха».

На титульном листе первого тома собрания своих сочинений, изданного еще на Западе, Максимов написал мне: «Игорю Золотусскому от автора этот «плод любви несчастной» с давней душевной нежностью». Что спасло его в жизни? Думаю, эта любовь, эта нежность. «Любовь несчастная». Почему? И потому,

что грамотешки не было (не окончил и семи классов), и оттого, что били его и в колониях, и в тюрьмах, что разорили семью, дом, двор, к которому пристыло его детское сердце, что измывались и позже, забирая в наручники не только руки, но и душу. Надо было не дать сломить себя ненависти («пепел Клааса стучит в мое сердце»), желанию мстить, расквитаться. Надо было подняться из-под обломков собственной жизни и из мальчика стать мужем, из бессемейного одиночки отцом семейства, из бывшего зека и шпаны — одной из самых заметных фигур интеллигенции конца века.

Все это он сделал сам и только сам.

Смотрю на второй номер «Континента» за 1975 год. Владимир Марамзин, Александр Галич, Роберт Конквест, Александр Солженицын, Абрам Терц, Грэм Грин, кардинал Миндсенти, Мария Розанова — вот имена авторов этого номера.

Выделяю из них два имени — Абрам Терц и Мария Розанова. Не вдаваясь в историю отношений Максимова с этими двумя замечательными людьми, скажу лишь о финале их дружбы-вражды. Сначала была дружба, потом вражда. Она длилась несколько лет и незадолго до смерти Максимова завершилась примирением.

Господи, сколько эти счеты, подозрения, слабость наша и склонность верить слухам уносит наших сил! Сколько бы мы выиграли, если б не ссорились, не были бы падки на дурное мнение о других! Человек бывает подл и низок, и смирять в себе эту злую стихию есть высшее освобождение и высшее облегчение. А ведь когда я приезжал в Париж, то тайком от Максимова ездил к Синявским, а тайком от Синявских — к Максимову. Таня Максимова недавно попеняла мне за это. «И напрасно ты это делал, — сказала она. — Это ничего не изменило бы в ваших с Володей отношениях».

Что правда, то правда. Писатели обычно любят только тех критиков, которые их хвалят. Как-то один хороший прозаик сказал мне: ты не мой критик. Я спросил, почему. Он ответил: потому что ты обо мне не пишешь. Они обижаются на то, что критик о них не пишет. Ну а если, не дай Бог, покритикует, то нет более смертельного врага, чем обиженный талант. Максимову как редактору журнала приходилось не раз отказывать в печатании, и он лучше других понимал, что рвать из-за этого отношения, обижаться и дуться глупо. Помню, в 1993 году, когда я работал в «ЛГ», он принес мне главу из нового романа. Глава

была слабая, и мы ее не опубликовали. Когда вскоре после этого мы встретились с ним в Париже, он покорно принес мне другую главу. И добавил: «Я и сам не знаю, что написал. Не понравится — скажи прямо». Эту главу постигла судьба ее предшественницы, но ни слова упрека я от Максимова не услышал.

Сравнивая эту историю с другими подобными историями, сталкивавшими меня с великими мира сего, не нахожу ей аналогов. Вчерашние добрые знакомые или даже друзья в случае отказа печатать или хвалить их сочинения превращались в разъяренных тигров. Следовали брань, оскорбления, писались письма «наверх», требования снять меня с работы, очернение в печати. Не стану называть имен, но это вполне чтимые кое-кем и по сей день люди. Для Володи же я был, наверное, «его критиком», хотя после той маленькой заметочки в «Юности» никогда больше о нем не писал.

Но вернемся к «Континенту». В 1990 году Максимов решил распрощаться с журналом. Он сказал мне об этом, когда мы, ожидая начала его вечера в Доме литераторов, гуляли по Поварской. Стоял апрель, листья готовы были вот-вот брызнуть из набухших почек, и все в природе и в нас было настроено на какую-то перемену, на ломку судьбы. «Та жизнь, — сказал Максимов, — как оторвавшаяся льдина, ушла и тает на глазах. Не знаю, что именно, но надо начинать что-то новое». «Новым» стал его бросок в политику, то есть в клубящийся хаос российской жизни, повстречавшись с которым многие диссиденты спешили вернуться обратно, чтобы отдышаться на благополучном Западе. Говорили, что Максимов потому оставил «Континент», что после смерти Шпрингера, дававшего деньги на журнал, его некому было финансировать. Действительно, денежные дела «Континента» ухудшились, но нашлись люди, которые посылали пожертвования, и на них Максимов мог тянуть журнал еще год-два. Но он сверхслухом услышал, что пора сменить тему.

Что теперь открывалось перед ним? Страна неизвестности, точней, известная страна, связи с которой он не мог оборвать, даже употребив на это всю свою волю. Он был однолюб. И в то время, когда жил в Париже, и когда с нарастающей частотой стал наезжать в Россию, сердце и мысли его были только с ней. «Истинное величие почвенно. Подлинный гений национален», — сказал Иван Ильин. Это относится и к талантам. Максимов никогда не был угрюмым почвенником, который на все иностранное смотрит как на заразу. Он долго жил на Западе

и научился ценить его культуру и способность к выживанию. Но он чувствовал и то, как опадают силы Запада, как, достигши удовлетворения, грубо говоря, животных нужд, тот уперся в это удовлетворение, как в потолок. Максимову казалось, что Запад в этом смысле безнадежен, а у России еще есть надежда.

Но уже в 1992 году в диалоге, который состоялся между нами и был опубликован в «Литературной газете», он скорректировал свой прогноз: «Мне здесь часто говорят, что, мол, не может такая страна пропасть, исчезнуть с лица земли. К сожалению, может. Россия... особое тело, оно складывалось синтетически. Точно таким же образом оно может и распасться. Часть страны отойдет на Восток и растворится в нем, а другая — на Запад и сделается его придатком». Ныне эти притязания в отношении России сделались более чем очевидными. Чего хотят Восток и Запад? Только одного — чтобы не было сильной России. Ислам тянет одеяло на себя, Европа и Америка на себя. В результате тело России рвется и по краям, и в самой ее сердцевине. Максимов быстро увидел, что если этот распад и произойдет, то по нашей собственной вине. И прежде всего по вине успевщей, едва получив свободу, рассориться интеллигенции. Его бросок в политику был броском в море страстей, открывшихся распрей, давней, но запретной ранее, идейной и национальной поножовщины. И поэтому первым его движением стала попытка помирить поссорившихся, соединить собственными зубами, как это делали на фронте связисты, оборванный провод.

Я помню, как нервен, почти взвинчен он был после первых встреч и застолий. Сначала, казалось, была одна радость, одни объятия. Телефон в квартире, где остановился Володя, беспрестанно звонил. Приходили и уходили люди, на столе стояли букеты принесенных ими цветов. Его жена Таня дежурила у телефона с блокнотом и записывала, кто звонит. Максимова снимали, Максимова интервьюировали. На банкете в ресторане «Прага», сразу по его приезде, были одни «свои». Потом эти «свои» стали рассеиваться, потому что Володя вопреки «партийному» этикету стал встречаться с Распутиным, Беловым, посетил даже Станислава Куняева. На него уже начинали коситься, спрашивая: зачем ты это делаешь? Ведь те красно-коричневые. Этот раздор, этот тон превосходства и жажда чуть ли не кровной мести доводили его до отчаяния. Ибо это было уже не вкусовое размежевание (без которого, увы, нет литературной жизни), но почти классовая вражда, очень быстро, накаляясь, перераставшая в ненависть.

В отличие от многих он не страдал самым опасным недугом интеллигенции — болезнью стайности. Законы стаи волчьи: если отделился, поднял голову, пошел против «своих» — загрызут насмерть. Даже самые умные, увы, подчинены этим инстинктам. Помню, как Максимова осуждали, когда он в 1967 году стал членом редколлегии «Октября». Главным редактором этого журнала был В. Кочетов, сам «Октябрь» противостоял «Новому миру» А. Твардовского, и весы народной любви склонялись в сторону «Нового мира». Про Максимова говорили, что он «продался», «вступил в сговор», что за его поступком стоят шкурные интересы. Но что же «продал» и что «купил» Максимов? Он получил право печатать в «Октябре» то, что раньше там не печаталось и что, кстати, не могло появиться — по тем же «партийным» причинам — в «Новом мире». «Новый мир» был хороший журнал, но печатал исключительно тех, кто не перечил ему. По-моему, Максимов так ничего и не опубликовал у Твардовского, да и не помню, сделал ли он это у Кочетова.

Как-то он сказал мне: «Все они (он имел в виду и Твардовского, и Кочетова) — коммунисты и все сидят на нашей бумаге. Надо вырвать у них из-под задницы эту бумагу». Эта его внутренняя свобода заставляла ежиться тех, кто любил и рыбку съесть, и на елку влезть. Максимов был слишком значителен, чтоб его, как попугая, можно было посадить в клетку и заставлять повторять чужие слова. Да и характер его — с детства подавляемый, а потому привыкший к отпору и неповиновению — не позволял. Когда в конце 60-х годов вышли в свет очерки Л. Гинзбурга «Потусторонние встречи», где автор обличал возрождение фашизма в Германии, Максимов негодовал: «Это все равно, что из чумного барака показывать на барак выздоравливающих и кричать, что именно там хуже всего».

Осенью 1990 года в Риме состоялась конференция писателей, которую созвал Максимов. Он собрал под одной крышей людей, если не находившихся по разные стороны баррикад, то, по крайней мере, отличавшихся друг от друга в убеждениях. В маленькой гостинице в центре Рима, возле Пантеона, разместились как соседи Василь Быков и Виктор Астафьев, Дмитрий Сергеевич Лихачев и Владимир Солоухин, Бакланов и Шемякин, Буковский и Залыгин, Максимов и лауреат Ленинской премии Айтматов. Впрочем, Айтматову, как члену горбачевского президентского совета, отвели роскошные апартаменты на Корсо. Одним словом, состав был пестр, и вряд ли большинство

из участников этой встречи когда-либо сидели за одним столом. Да и что, казалось, могло соединить членов КПСС Виноградова и Бакланова с сидевшим за борьбу с коммунизмом Буковским или эмигрантом Шемякиным и главой антикоммунистического международного центра Максимовым? Тем не менее они вместе обедали, пили вкусное итальянское вино н даже гуляли по улицам. По тем временам это был случай исключительный, ибо раскол интеллигенции стал фактом. Это был вызов войне партий, которая, как правило, начинается с теоретических прений, а завершается кровью.

Максимов хотел эту кровь предотвратить. Но встреча в Риме, несмотря на теплоту атмосферы, подогреваемой тем, что нас окружало (римский серебряный воздух, синее — без единого облачка — небо и сама вечность, глядящая в окна и взывающая к умиротворению), конечно, не могла ничего решить. Хотя там открыто ставился вопрос «обновление или гражданская война?». В обращении, принятом участниками конференции, говорилось о распаде империи и его последствиях, о противостоянии моральному нигилизму, о возрождении исторического и религиозного сознания. Как средство развязывания этих узлов был предложен диалог: «диалог внутри страны и со всем миром». Кроме уже названных имен, под этим документом стояли подписи Эрнста Неизвестного, Иосифа Бродского, Леонида Плюща, Натальи Горбаневской, Владимира Крупина, Витторио Страда. Оно было опубликовано в «Комсомольской правде» 23 октября 1990 года.

Но диалогу не суждено было состояться. Над Россией уже маячила тень кровавых разборок. Позже Максимов будет клясть себя за то, что поверил новой власти, что взялся ей как бы помогать. На самом деле он верил не ей, а тому, что разрушающийся корабль можно подвести к пристани. Дать ему отстояться, а потом мирно собрать отваливающиеся части. Он не жалел для этого ни времени, ни себя. Он забросил писательство и переиздавал лишь старые вещи. Новые недописанными оставались в столе. Телевидение, радио, газета — вот куда переселился Максимов, и не тщеславие толкало его туда, а одна печаль — вместе со всеми найти выход. Менее всего он был доверчив. Ни Горбачев, ни его преемники не могли надуть Максимова (он знал их биографии, их подноготную, их обман).

Впрочем, не только к другим был беспощаден Максимов, он и себя не щадил, признавая, что в разрушении государства есть

и его вина. Он сказал об этом по телевидению, когда мы вместе с ним выступали в передаче «Книжный двор», и затем в нашей беседе в «Литературной газете». Года за два до этого там же было напечатано интервью с А. Рыбаковым. Вот строки из него: «Я люблю Париж, преклоняюсь перед Францией, перед ее великим свободолюбивым народом, но Максимов не парижанин... Пена есть во всякой литературе, и здесь, и там. И не надо ее принимать за чистую струю. «Made in» — всего лишь этикетка, даже если она приклеена в Париже. Понятно?» Прошло еще сколько-то времени, и опять-таки в «ЛГ» актер А. Ширвиндт пожаловался: «Поощрять надо, а нас панибратски журят разные там, извините, Максимовы. Меня это просто бесит».

Печатая наш диалог, я сопоставил эти отзывы о Максимове с оценками других знаменитых людей: Сахарова, Солженицына, Бродского и Белля. По совпадению, все они оказались лауреатами Нобелевской премии. Так вот, их суждения о Максимове были намного почтительнее, чем суровые характеристики, которые дали ему лауреат Сталинской премии Рыбаков и лауреат конкурса артистов эстрады Ширвиндт.

Откуда же эта суровость? Оттого, что Максимов, сделавший втрое больше для русской общественной жизни, чем все его хулители, вместе взятые, не принял результата дела рук своих, — то есть тот режим, который установился после третьей русской революции. Этот режим почему-то очень устраивал лису, которая подхватила выпавший изо рта вороны кусок сыра, но не мог устроить тех, кто, в отличие от лисы, хотел, чтоб сыр достался не одной лисе, а, мягко говоря, всем обитателям леса.

Последние годы Максимов еще более потяжелел, посуровел. Это чувствовалось даже в его взгляде — как будто налитом свинцом. Он, этот взгляд, был упорен, соперничать с ним в неподвижности, способности выдержать противостояние глаз было нелегко. Володя если уж смотрел, так смотрел — вникая не столько в речь собеседника, сколько в его образ, и по интонации, по жестам, по тем же глазам узнавая больше, чем из слов. От этой неподвижной пристальности он иногда смотрелся как памятник самому себе. Но так могло казаться только тем, кто не знал его близко.

У меня до сих пор хранится бумажный мешочек с лекарствами, присланный из Парижа. На нем нетвердым, почти дрожащим почерком Максимова написаны моя фамилия, адрес и телефон. Эти мешочки я получал регулярно. Тогда в Москве

было туго с лекарствами, и Максимов рассылал их друзьям. Он или делал это сам, или посылал с оказией. Перед тем как отправить посылочку, всегда звонил и спрашивал, что еще нужно. Его опека была ненавязчивой, ничего не требующей взамен и постоянной. Когда я приехал в 1989 году в Париж, я был сильно болен. Володя тут же повел меня к своему врачу и долго сидел в приемной, ожидая, пока тот разберется со мной. И так повторялось несколько раз. Платил за эти визиты, естественно, он. В своих бумагах я нашел рецепт, выданный доктором Леонидом Бальзановым, чей кабинет, как означено на рецепте, находился на rue de Berri. Рецепт выписан на имя мсье Владимира Максимова. Лекарства (а их целый список) были тут же выкуплены Таней и переданы мне с письменными разъяснениями, когда и как их принимать.

Однажды, когда Максимов приехал в Москву на какой-то конгресс (дело происходило в нынешнем Президент-отеле), я зашел к нему в номер и застал его за раздачей таких же пакетиков, какие посылались мне. Из большой сумки он извлекал один пакетик за другим, но на дне их еще оставалось много, и я подивился, как у него хватило сил доставить эту аптеку из Парижа в Москву.

Ездил он в Россию только на поезде — не знаю уж, боялся ли он самолета, но это был ритуал. Впрочем, почти все в облике Володи сделалось ритуальным: и всегдашняя тройка, и неяркие, консервативные цвета галстука и костюма, и непокрытая даже в холода голова, как у истинного жителя столицы Франции. Никаких сантиментов при встрече, никаких сантиментов при расставании. Он коротко совал тебе в руку свою искалеченную ладонь, так же быстро ее отнимал. По лицу его трудно было угадать, рад он тебе или нет. Но это была лишь маска. Хотя, как я уже сказал, с годами Максимов мрачнел, становился раздражительнее, гневливее. Гнев вскипал в нем вдруг и срывался, как гроза, — все нестерпимее было ему видеть, что происходит в России.

Его кое-где уже переставали печатать. Редакторы разных изданий уже побаивались тех, кто определял теперь, кого казнить, а кого миловать. Я говорю о так называемом «общественном мнении», которое всегда презирал Максимов. Он этих судей, ставящих себя выше Бога, в упор не видел. Да и кто были судьи его? Те же самые члены КПСС, сдавшие не раньше августа 1991-го свои партбилеты. В уже цитированном мной диалоге из «Лит-

газеты» есть такой пассаж: «Парадокс времени: я — убежденный антикоммунист, которым по обе стороны границы еще недавно пугали людей, вынужден защищать так называемых путчистов от недавнего выпускника Академии общественных наук при ЦК КПСС (здесь Максимов имеет в виду А. Нуйкина. — *И. З.*), вдруг возомнившего себя бóльшим борцом с коммунизмом, чем весь блок НАТО, вместе взятый. Мне могут возразить, что люди меняются. Отвечу: правильно, опасен человек, который закостенел в своих заблуждениях, но отчего эти сообразительные господа не меняются самостоятельно, а только вместе с очередным начальством?»

Резонный вопрос, который можно задать многим паханам нашей демократии. Я называю их паханами, потому что они такие же главари воровских шаек, только крадущие не золото и деньги, а не продающиеся за деньги идеи, которые принадлежали тому же Максимову, но только не им.

Что же касается присвоений материальных, то вот один скромный пример. Член КПСС Анатолий Приставкин, едва совершился переворот в Союзе писателей (прогнали коммунистов, пришли «демократы»), тут же переставил в списке литераторов, стоящих в очереди на автомобили, свою фамилию с одного из последних мест на первое, сбросив вниз занимавшего первое место Проханова. Логика этой рокировки была проста: раз ты красно-коричневый, тебе автомобиля не видать.

То, правда, были еще невинные игры. Аппетиты новых вождей нации распалились потом. И они стали хапать все, что хапали их предшественники: кабинеты на Старой площади, черные «Волги», депутатские мандаты, путевки, премии, бесплатные билеты и т. д. А один писатель-демократ, хапнув двухэтажную квартиру в центре Москвы, в добавление к уже имеющейся, отвечал на вопрос о том, есть ли у него совесть: «Совесть? Вот она, совесть!» И крутил перед носом спрашивающих ключиком от новой квартиры.

Этого ли желал Максимов? Этого ли желали те, кто, как и он, рискуя всем, шли на медведя с рогатиной? Не могу представить Галича, сидящего на Старой площади. Не могу представить Некрасова, заявляющего в печати, что «Инкомбанк» — его лучший друг. Не могу представить Максимова, выносящего в кейсе из Кремля сто миллионов рублей — государственную премию.

Ему даже не вернули отобранную в 1974 году квартиру. Ту однокомнатную квартиру на Бескудниковском бульваре, откуда

он и уехал на Запад. Когда перестроечный заместитель председателя Моссовета Станкевич предложил Максимову выкупить свою квартиру, тот ответил: «Я ворованное не покупаю».

Таков он был, прошедши колонии, тюрьмы и разные пересылки. Он из вора сделался интеллигентом, в то время как иные интеллигенты уже в наши дни стали ворами. Как было от всего этого не отчаяться, не впасть в гнев? Да я услышал отчаяние даже в словах Солженицына, когда мы разговаривали по телефону зимой 1995 года. Уж на что, кажется, человек-скала, но и тот дрогнул, и сознание бессилия я почувствовал в его голосе. Пример Солженицына, как и пример Максимова, наглядно свидетельствует, что исполнителям не нужны теоретики, а политической шпане — авторитеты. Что же касается народа, то народ, если он еще существует в России как образование людей, имеющих свое историческое предназначение, уже не верит никому — ни честным, ни бесчестным.

Последний раз я видел Максимова летом 1994 года, когда мы с женой были у него в гостях в Москве. Не имея собственного угла, он останавливался у тещи, где жила и Танина сестра. Отсюда, от дома на Красноармейской, было два шага до газетного киоска. Утро Максимова начиналось с чтения газет. Первые годы перестройки он скупал их все, потом стал покупать лишь две — одну «демократическую», другую «оппозиционную», так как все остальные лишь повторяли друг друга.

В тот день он угощал нас обедом, мы много шутили и смеялись. Сестра Тани, которая стряпала на кухне, шепнула моей жене, когда та вышла к ней, что уже давно не слышала смеха Максимова. Улыбка сразу преображала его лицо: оно из неприступного делалось открытым, добрым. Конечно, я помню и кривые полуулыбки Максимова, свистящий бич его иронии. Он бывал язвителен, может быть, по большей части язвителен, и, если можно так выразиться, сатира брала верх в его смехе над юмором. Зато, когда душа его, не чувствуя опасности, распускалась, мягчела, Володю хотелось погладить по голове, как ребенка.

Отрывки, которые он передавал или посылал мне для печатания, были кусками из его нового романа. Он писал их, уже мало веря в то, что литература может что-то изменить в жизни. Это был его долг и неутихшая в душе тяга к перу и бумаге. Сейчас архив Максимова находится в одном из германских университетов (там он сохранится надежнее) и пока не разобран, но

известно, что роман, который он не окончил, был по времени отнесен в прошлое — в годы Гражданской войны. Как и его книга о Колчаке, это была дань памяти белому движению, белому казачеству.

По велению судьбы, вечным приютом Максимова стала могила белого офицера, летчика, полковника Евгения Владимировича Руднева, жившего с 1886 по 1945 год и похороненного на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа близ Парижа. На могиле стоит черный гранитный крест, вырубленный в Москве, и лежат живые цветы. «Ничего не забывается, — писал Максимов в «Прощании из ниоткуда», — ничего. Мы, словно листья одного дерева, даже опадая, сохраняем в себе его образ и подобие. Я твой, твой навсегда, мой Двор, мой Дом, мои Сокольники!.. До свидания, мати. Аминь».

* * *

О смерти Максимова я узнал в Финляндии, из газет. Как всякая смерть близкого человека, она стала нежданно свалившимся горем. Тоской отозвались во мне и некрологи, которые я прочитал в те же дни. Все, писавшие о Максимове, отдавали ему дань уважения, но были и оговорки: «Не все его многолетние друзья поддерживали его и одобряли его выступления» («Литературная газета»). «В последние годы не все его многолетние друзья были уверены в его правоте» («Русская мысль»). А журнал «Огонек», напечатавший портрет молодого Максимова, снабдил его комментарием: «На этой фотографии он еще совсем молодой, не патриарх и не борец с режимом (не важно, каким: коммунистическим, демократическим, буржуазным — в течение своей долгой жизни он боролся со всеми по очереди)... Но та народная слава, о которой он мечтал, так и не сбылась. Жаль».

Эта снисходительность и ирония (сегодня ирония стала проникать и в некрологи) поразили меня. Поразила интонация почти брезгливого превосходства. Так когда-то коммунистические доктора наук писали о классиках XIX века. Конечно, писали они, NN был большой писатель, но до нашего понимания вещей не возвысился, правильного мировоззрения не обрел. Они всегда знали, что правы только они, и похлопывали по плечу даже Толстого.

Наша свободная печать свободна только в поношении, но гремит своими цепями, когда речь заходит об идеале. Ибо ее

идеал — развенчание и ничто больше. «Бес иронии», как говорил Блок, «ломает» ее так же, как ломал до этого страх перед властью.

Максимов был человеком максимы. И если спросить себя, почему он взял этот псевдоним (ведь настоящее имя его Лев Самсонов), то не Максим Горький, которому он вначале подражал, тому причиной, и не пулемет «максим», из которого «красные» косили в фильмах нашего детства «белых», и даже не кинотрилогия о Максиме, которой он засматривался мальчиком, а именно максима, святая максима. Я убежден, что внезапно настигшая его болезнь и смерть явились оттого, что он не мог снести поругания своей мечты — мечты видеть Россию распрямившейся. Он увидел ее еще более согнутой, закабаленной, с повязкой на глазах, безумно, как слепцы у Брейгеля, влекущейся из темноты в темноту.

Со смертью его как бы оборвалась сильно натянутая струна — замер звук романтического форте. Принято считать, что расцвет романтизма падает на конец XVIII — начало XIX века. Но то был романтизм искусства и философии. Практический же, или политический, романтизм изжил себя к концу XX столетия. Поясню свою мысль. То, что произошло в начале века в России (я имею в виду 17-й год), было действие кроваво-романтическое. Противодействие ему возникло как романтизм бескровный. Но, видать, история, как хищник без мяса, не может прожить без жертв. Бескровный порыв поколения Максимова был на его глазах полит кровью.

И если другие смирились с этим и даже стали искать высокого оправдания расстрелам 93-го года, а после уселись в кабинетах вновь побеленного Белого дома, то Максимов не только проклял совершившую это власть, но и обратил укор на себя, считая и себя повинным в происшедшем.

И тогда кто-то явился и унес его бессмертную душу от нас.

1997

ВИНА И ЖЕРТВА

Лишь виновные сыны, а не обиженные рабы, свободны.
Николай Бердяев



аша первая встреча с Андреем Тарковским была не замечена им, но хорошо запомнилась мне. Шел, кажется, 1965 год. Я жил тогда во Владимире, Тарковский там же снимал «Андрея Рублева». Об этом много говорили в городе. Ходили слухи о том, что киношники поджигают коров, предварительно облив их бензином. И что это нужно им для того, чтобы нагляднее показать татарские зверства.

Горящих коров я не видел, зато видел горящий Успенский собор, подожженный во время съемок.

Владимир стоит на вершине холма, с которого открывается панорама делающей изгиб Клязьмы, приречных лугов и начинающейся за ним Мещеры. На холме красуются белокаменный кремль и два древних собора: Дмитровский — XI века и Успенский — XII. Стены и иконостас Успенского собора расписаны Андреем Рублевым и Даниилом Черным. И именно их фрески и иконы, воспетые в фильме Тарковского, могли сгореть в огне. Я уже не говорю о самом храме, порчу которого не смог бы оправдать никакой кинематографический шедевр.

Я встретил Тарковского на асфальтовой дорожке, ведущей от соборов к гостинице. Он шел быстро, спеша, судя по всему, покинуть место своего позора. На нем была кепка и куртка, а на плече он нес кинокамеру. Его невидящий взгляд, устремленный куда-то вперед, пролетел мимо меня.

Когда я оказался на соборной площади, пожарные уже заканчивали свое дело. Но дым все еще струился, и стоящий внизу народ клял кино и киношников.

Не знаю, вспоминал ли Тарковский об этой истории, когда снимал «Жертвоприношение», но пожар во Владимире и пожар в его последней картине имеют связь. То связь проступка (конечно, невольного) и искупления (вполне сознательного).

Герой «Жертвоприношения» поджигает свой дом, а с ним и прошлую жизнь, чтобы спасти если не себя, то хотя бы сына.

Его сын нем от рождения, и отец считает, что в том повинны его, отцовские, грехи. Неправедная жизнь наказывается немотой сына, значит, ее нужно принести в жертву, а жертва за грех, как говорится в книге «Левит», есть всесожжение.

Поэтому огню предается дом — самое дорогое, что есть у человека. Надо знать отношение Тарковского к дому, чтоб понять, что для него это слишком личное жертвование, к тому же он к этому времени покинул свой дом, то есть Россию, сжегши за собой все мосты.

Там оставался его сын, мальчик, которому не разрешили воссоединиться с отцом, и это тоже была жертва, вынужденное, а оттого еще более ранящее, жертвоприношение.

Я помню письмо Тарковского к отцу, которое было опубликовано в газетах. В нем он объяснял неизбежность своего отъезда. По-видимому, отец был не согласен с этим поступком сына. И читать письмо нельзя было без чувства сострадания к ним обоим.

Дом для Тарковского — это отец, а отец — это дом. Без отца нет дома — мотив этот пронзительней всего звучит в «Зеркале». Все полно здесь присутствием отца, дышит его дыханием. Кажется, по стенам бревенчатого дома скользит его тень, а его стихи читает не вымышленный отец, а Арсений Александрович Тарковский. Они озвучивают рай детства — счастливого согласия с миром и с собой, в которое, впрочем, вторгся разлад.

Мир у Тарковского целен, но он раскалывается, когда уходит любовь. В своей лекции об Апокалипсисе, прочитанной им в Лондоне, он говорит: «Любовь — это жертва». А понятие и слово «жертва» стоит в его лекции рядом со словом «грех».

Метафора «дом-отец» присутствует и в «Солярисе». В обесцвеченной и обеззвученной атмосфере космической станции нет жизни. Ее воздух стерилен, как воздух мертвецкой. Дом не здесь, дом там, на Земле. Дом там, где у порога стоит отец и ждет блудного сына.

Отец и сын — как трагична эта тема даже в Евангелии, где Отец посылает Сына на казнь и где земной Сын просит небесного Отца: пронеси, если можешь, мимо меня чашу сию!

В «Гамлете», поставленном Тарковским на сцене Ленкома, он прочитал этот сюжет так, как до него не прочитал никто. Чтоб не реконструировать спектакль по памяти, приведу отрывок из

моего письма Тарковскому, написанного сразу после премьеры: «Но главное, за что я благодарен тебе, — это воскрешение, которого нет у Шекспира. Я уже начинал бояться, что все кончится проходом Фортинбраса и идеей торжества справедливости в лице явления нового (и честного) правителя. И у меня сердце сжалось, когда я увидел, как воскресший Гамлет воскрешает сначала врагов своих, а потом мать. И эта рука матери, так долго ждущая его руки, меня потрясла.

Жаль лишь, что ты потом перевел все это в выход актеров к зрителям: тут ты идею снизил до уровня приема. Я же увидел тут не прием, а нечто поболее — прямое продолжение финала «Зеркала» — идею возврата, круга, смыкающегося на трех лицах — отец, мать, сын. Поэтому, если бы мать на какое-то время одна осталась на сцене (или они трое), а все прочие исчезли бы, этого было бы достаточно.

Что же получается? У Шекспира земной Фортинбрас венчает борьбу духа и действия, земно завершает ее, у тебя дух торжествует над тленным (тленен и Фортинбрас). Идея прощения витает над твоим «Гамлетом». Этим он мне и близок. Все парадоксы, вся игра ума истрачены, проиграны, выхолощены, и слабое перед лицом их логики чувство оказывается выше их, сильнее их».

Я до сих пор не могу забыть этой сцены. Она стоит у меня перед глазами как живая скульптура или кадр из фильма. И в театре Тарковский остался Тарковским — он вывел судьбу Гамлета на скрещение со своей судьбой.

Это была судьба многих мальчиков его поколения, у которых рок — или революционная власть — ломал и отнимал отцов. Эти дворовые гамлеты, как и Гамлет Шекспира, должны были решать, быть им или не быть, что на их языке означало «мстить или не мстить». Сын Андрея Платонова хотел застрелить Сталина на демонстрации 1 Мая, но его схватили и отправили в Норильск. Заработав там туберкулез, он вернулся и скончался на руках у отца. А вскоре умер и отец, заразившись чахоткой от сына.

Жертва Рублева искупается в творчестве, жертва героя «Соляриса», осознавшего свою вину перед отцом, — возвращением в отцовский дом, жертва странных персонажей не менее странного «Сталкера» — выходом из «зоны» к храму, жертва в «Жертвоприношении» — вторым рождением сына и цветением сухого дерева.

В «Андрее Рублеве» Тарковский еще сводит счеты с властями (с князем и его стражей, терзающей скомороха), но мотив лич-

ного спасения — через Бога и через искусство — в конце концов берет верх надо всем.

В других фильмах мир и страсти мира отодвигаются на обочину, хотя зловещее молчание «зоны» в «Сталкере» говорит само за себя. Куда прорываются люди через это пространство смерти? Может быть, они ищут свой потерянный дом и своих исчезнувших навсегда отцов?

Говоря как-то о живописи XX века, Тарковский сказал о Пикассо: «Это же чистая социология!» Он точно уловил связь живописи великого испанца с материализмом. Сам Тарковский признавал мир, где тяга к согласию сильнее тяги к раздробленности. «Его знамя — раздробленность», — добавлял он о Пикассо.

Вот почему живописные пристрастия Тарковского традиционны. Вот почему в его фильмах собственный кинематографический язык срастается с живописным языком Андрея Рублева, Брейгеля, Леонардо да Винчи и Рембрандта.

Тарковский не боится больших пауз. Это паузы, отведенные на размышление, на молчаливое созерцание. Есть такая пауза и в «Солярисе». И она целиком отдана картине Брейгеля «Охотники на снегу». Музыкально, интонационно появление этой картины подготавливается хаотическим движением предметов в выкачанном воздухе станции. Плавают в невесомости книги, бумага, какие-то вещи, и вдруг это движение прерывается остановкой камеры, которая замирает перед пейзажем зимней Голландии. И сразу оживают осязание и вкус, и от холста тянет запахом мокрого снега, оттаявших черных стволов деревьев, запахом костра, разожженного на переднем плане.

Картина Брейгеля построена так, что взгляд сначала упирается в передний план, где все крупно и прописано до пустяков, а затем, скользя, как на лыжах, плавно спускается вниз и бежит, бежит мимо превратившихся в точки людей, подвод на дороге, уменьшившихся, ставших игрушечными, домов и кирх, и уносится к горизонту, где земля, кажется, закругляясь, превращается в шар.

«Охотники на снегу» — это привет с земли, это форточка, открытая в окне земного дома, создающая тягу, противостоять которой не в состоянии никакое внеземное притяжение. После этого естествен переход к картине Рембрандта, являющейся парафразом евангельской притчи о блудном сыне. Тарковский вставляет кадр с этой картиной в центр Мирового океана, который уносит ее с собой в глубины Вселенной. Сначала океан

не хочет вступать в диалог с героями фильма, он посылает им видения их жертв, принесенных на алтарь науки. И лишь когда раскаявшийся сын припадает к коленям отца и отец кладет ему на голову свою прощающую руку, океан приходит в успокоение. Между ним и человеком воцаряется мир.

* * *

У природы нет самоанализа и подполья, природа безгрешна, как безгрешна река в «Андрее Рублеве», кони, пасущиеся на лугу, безгрешен дождь и снег, яблоки, рассыпающиеся по траве, и сама трава. И потому она с болью отзывается на зло, привнесенное человеком. Над нею и над ним властен один нравственный закон.

Может, поэтому Тарковскому так дорог образ ребенка — того существа, которое ближе, чем кто-либо, стоит к природе. Это Иван в «Ивановом детстве», мальчик в «Жертвоприношении» и дети в «Зеркале», девочка в «Сталкере», мальчик в «Андрее Рублеве». Да и сюжет «Троицы», венчающий «Андрея Рублева», посвящен предстоящему рождению ребенка в доме Авраама. Именно по этому случаю посещают его дом три ангела.

Эта поэтическая связь, цепь обязательна для Тарковского. Белое молоко, которое разбрызгивает девочка в «Рублеве», и белый, ослепительно белый цвет палат, где это происходит, стоят рядом, как гены в цепи ДНК. Белые палаты, белое молоко, белые лебеди, падающие с небес на поле битвы, белые соборы, белые стены кремля, белая краска, не растворяющаяся в потоке ручья, — таков ряд «белого» в «Андрее Рублеве». Белый цвет — цвет невинности, чистоты, цвет радости (смех ребенка), умиротворения. А брызги крови на белых стенах — оскорбление белого цвета. И образ греха.

В «Жертвоприношении» есть эпизод, который относит нас к тому же прочтению белого цвета. Дом, где обитает герой фильма, начинает ходить ходуном, как при землетрясении. Качаются люстры на потолке, тревожно мигает огонек в радиоприемнике, со стуком открываются створки буфета, и с полки падает и разбивается стеклянный кувшин с молоком. Струя молока, образовав дугу (замедленная съемка), выливается из кувшина и, ударившись об пол, растекается по нему.

Предчувствие беды, предчувствие катастрофы читается в этой метафоре.

Потом мы увидим белый занавес, колеблющийся в окне, белое платье хозяйки дома, белые стулья и белую скатерть на балконе и темно-красную, как капля крови, вишню на блюдце на этой скатерти.

Тарковский мастер таких метафор. Одна из них — тоже из «Жертвоприношения» — поразила меня. Герой, вдруг превратившись в великана, видит свой дом как спичечный коробок, лежащий у его ног. Он смотрит на этот клочок уюта, как творец на грешную землю, как Авраам на Исаака, над горлом которого он занес жертвенный нож.

И жертва свершается. Ярко полыхает пламя, горит, занявшись, сухое дерево (дом деревянный), и вот-вот загорятся сосны, окружающие его. Говорят, первая декорация дома, которую Тарковский выстроил на острове, где снималась картина, сгорела сама собой. И тогда пришлось строить новый дом и поджигать его во второй раз.

Пылает дом лжи и несчастья, и, как отзвук этого очищающего огня, раздается на экране только что родившийся голос ребенка, ради которого и была принесена жертва. И мы слышим произносимую им строку из «Евангелия от Иоанна»: «В начале было Слово».

Сгорает дом, начинает говорить мальчик, и под аккомпанемент его голоса, переходящего в баховские «Страсти по Матфею», оживает на иконе засохшее дерево, которое, как упрек, стояло перед глазами зрителя на протяжении всего фильма.

Тщетно его поливали сын и отец — оно не распускалось. Тщетно искал отец заступничества в любви к Марии: в конце фильма сын, отец и Мария расходятся в разные стороны. Отца увозят в психиатрическую больницу, Мария уезжает в глубь острова на велосипеде, а мальчик ложится у подножия сухого дерева и, подложив под голову руки, смотрит в небо.

Тарковский посвятил «Жертвоприношение» сыну Андрею. Он как бы предчувствовал вечную разлуку с ним. Уставший и ослабевший (он был уже болен), Тарковский, может быть, сознавал, что Бог карает и его — и потому так мучительна в этом фильме нота ухода и полного расчета с прошлым. Недаром он так часто спрашивал: «Вообще творчество, не греховно ли оно?» Вопрос этот Тарковский относил не только к себе, но и к «культурному кризису последнего столетия».

Тарковского упрекали в том, что его кинематограф эгоцентричен, он соглашался с этим, завидуя восточным мастерам, как

и русским живописцам, даже не подписывавшим своих работ. Он говорил, что творит в духе западной традиции, для которой авторское «я» есть центр познания. Но разве не прав был Казанова, сказавший, что для того, чтобы познать человечество, достаточно познать самого себя?

Кинематограф Тарковского, безусловно, относится к сфере самопознания. И пусть он поэтически иносказателен (а оттого родствен тайне), прочесть в нем жизнь автора не составляет труда. И дело не в совпадении фактов биографии режиссера и сюжетов его картин, дело в линии судьбы, которая, как траектория падающей звезды, прочерчивает небосвод.

Может, сравнение с падающей звездой неточно и слишком красиво, но именно так я вижу сгоревшую на моих глазах жизнь Тарковского.

* * *

После той встречи во Владимире я еще несколько раз виделся с ним. Однажды это было на просмотре «Андрея Рублева», когда его «принимали» во владимирском обкоме партии. Как во всех учреждениях такого рода, там имелся просмотровый зал, где иногда крутили полузапрещенные фильмы. «Андрей Рублев» и стал таким фильмом. Его долго таскали по кабинетам и по таким вот зальчикам, где записные знатоки искусства должны были наложить на него тавро: «позволено».

Познакомились мы позже, на дне рождения одного начальника от культуры, который имел в вопросах выпуска в свет книг и фильмов свой голос. В ту пору партноменклатурщики любили оказывать знаки внимания опальным творцам, «защищая» их творения от еще более высоких чинов. Это была игра, условия которой принимали и понимали и та, и другая сторона. Творцы были вхожи в дом, присутствовали на днях рождения и юбилеях, произносили тосты в честь хозяев, а те платили им небескорыстным шефством.

Так случилось, что мы с Тарковским бывали в одном таком доме не раз. И всякий раз разговоры с ним оставляли впечатление восхождения на высоту, для взятия которой надо было положить если не все силы, то, по крайней мере, значительную их часть. Проходившие в бытовой обстановке, они менее всего касались быта. Даже тосты Тарковского заставляли присутствовавших резко поднимать уровень и потом долго находиться на

этом уровне, как ни непосильно было требовавшееся для этого напряжение. Реже всего речь шла о кино, скорее о других искусствах, музыке, живописи, поэзии, которые так любил Тарковский и которые он, в отличие от многих гостей, прекрасно знал, выделяя в них только высокое, высшее.

Я помню его жестким, грубым (таким он, наверное, бывал и на съемочной площадке) и помню понимающе-внимательным, даже нежным. Как-то мы сидели у Георгия Владимова. В нашей компании был человек, который потом сделал желанную для него карьеру — стал министром. Выпивали, шутили. И вдруг Тарковский направил на будущего министра сверлящий взгляд. «А что тут делает имярек? — спросил он. — И кто такой этот имярек?» Бедный имярек покрылся красными пятнами и вскоре вынужден был ретироваться.

Зато как он откликнулся на нашу беду! Однажды мы заговорили с ним о нашей маленькой дочери, о ее болезни. Врачи предлагали немедленно делать операцию. Андрей был знаком с директором Института сердечно-сосудистой хирургии В. Бураковским. Он позвонил Бураковскому и вместе с нами поехал на Ленинский проспект. Два долгих часа провели мы в институте, сначала ожидая приема, потом заключения хирургов. Андрей все это время был с нами.

Через несколько месяцев понадобилась еще одна аудиенция у Бураковского. И снова нас провел к нему Андрей. Мы опоздали, он ждал нас на остановке троллейбуса. И опять все повторилось, как в прошлый раз. Дочке сделали исследование, и операция не понадобилась.

Возвращаясь из института на такси, мы высадили Тарковского возле дома Арсения Александровича. Все время, пока мы ехали, он повторял вслух: «Надо заехать к отцу... Надо заехать к отцу». Видимо, в этот день и в эти минуты Андрею особенно важно было увидеть отца.

Совсем недавно по телевидению показали документальные кадры, которые напомнили мне тот эпизод в такси. Кадры эти сняты в парижской больнице незадолго до смерти Тарковского. Андрей в отдельной палате лежит в постели, и к нему приходит сын. Тот самый, которого власти не пускали к нему. Андрей вскидывается на подушках, и слышу его нежный-нежный голос: «Маленький мой! Дорогой мой! Как же ты вырос!»

И он обнимает сына, насколько хватает сил.

Вот финал темы Гамлета! Вот прощание и прощение, вина и жертва!

Жизнь замыкается в круге, образует круг. Кажется, нет другого графического обозначения полноты, самодостаточности и законченности житейского цикла. Круг образуют три ангела, склонившиеся над чашей в «Троице». Да и для музыки Баха, которая так часто звучит у Тарковского, нет иных границ, кроме границы круга.

Круг — совершенная форма всякого совершенного существования в обитаемом и необитаемом мире. Круг образуют орбиты Солнца и Земли, орбиты планет и сами планеты. Круг видится мне и в пути человечества, которое, отмучившись, вернется «на круги своя». «Может, правда не впереди, а позади нас?» — спрашивал И. А. Гончаров в «Обрыве».

Ответ Гончарова был ясен: позади.

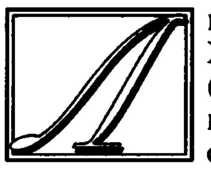
Я думаю, Андрей Тарковский точно так же ответил бы на этот вопрос.

1997

ГОРЬКИЙ ПРИВКУС СМЕХА

Смех тридцать лет у ворот стоит,
а свое возьмет.

Русская пословица



Листая на днях учебник «Русская литература XX века», вышедший в издательстве «Дрофа» (1997 г.), я в главе «Литературный процесс 60-х» не обнаружил фамилии Можаева. Новейшие составители новейших литературных святцев не занесли его на свои страницы. В который раз строптивый герой Можаева Федор Кузькин, как и его автор, оказались не ко двору.

Горько и несправедливо. Ибо представить литературу 60-х годов без знаменитой повести «Из жизни Федора Кузькина», впервые появившейся в журнале Твардовского в 1966 году, невозможно. Это все равно что снять с небесной карты одну из звезд.

Я никогда не бывал в рязанской деревне Пителино, где он родился. Можаев рассказывал мне о ней, но повидать те места так и не удалось. Сейчас жалею: для того чтобы понять писателя, надо увидеть его дом и землю. Надо самому оглядеть линию горизонта, которую видели его глаза с детства.

О чем бы ни писал Можаев, он держал в памяти Пителино, землю, которую засевал его отец-единоличник, так и не вступивший в колхоз. В 1935 году отца арестовали и отправили в лагерь, где он и погиб во время войны от голода. Говорят, он был веселый человек и умел представлять события в смешном виде — этот дар и передал сыну, создавшему много лет спустя своего Федора Кузькина — Тартарена из русской деревни.

Я с ним давно, с 60-х годов, был на «ты». А познакомились мы на Дальнем Востоке, в Хабаровске. Хотя я не знал, что Можаев — морской офицер, выправка в нем чувствовалась. Высокий, прямой — так до последних дней и ходил, не сутулясь, а гордо, как конь, вздернутый уздою, держа голову.

Впечатления о нем, о его облике, его душе у меня самые разные. Их можно разбить на периоды: хабаровский, московский

(60-е годы), затем опять московский (70-е) и последний — московско-переделкинский (90-е). 80-е как-то выпадают, мы почти не виделись.

В хабаровский период никакой близости не было. Я работал в газете, на радио — Можаев иногда там появлялся, но ненадолго. Ходил он обычно с Всеволодом Никаноровичем Ивановым — эмигрантом, ставшим впоследствии советским писателем, с которым дружил и сочинял какой-то сценарий.

Дружить с таким человеком, как Иванов, было небезопасно. Он пользовался в Хабаровске репутацией вольнодумца, поскольку, во-первых, был из дворян, во-вторых, знал несколько иностранных языков, а в-третьих, служил в свое время министром информации в правительстве Колчака. Многие задавали себе вопрос: почему его простили? Почему, не наказав, разрешили жить в СССР?

Писатели тоже держались от В. Н. Иванова на расстоянии — сказывалась классовая несовместимость: все они в прошлом были или партработники, или партийные журналисты, или служащие тех ведомств, где носят погоны, но чаще ходят в штатском. Можаев их глубоко презирал, хотя не был уверен в том, что они не знают его «кулацкого» происхождения и того, что, поступая в Ленинградское высшее военно-морское училище, он о чем-то умолчал в своей анкете.

Литературная жизнь провинции, как известно, скучна. И хотя в Хабаровске издавался ежемесячный литературный журнал, существовало большое издательство и выходило несколько газет, а местное радио имело 19 часов собственного вещания, таланты на этой почве жухли, как трава при засухе. За редкими, весьма редкими исключениями, в эфир и на страницы книг шла, как кета на нерест, густая литературщина.

Чем славен был в конце 50-х годов Дальний Восток? Лесом, рыбой (сто видов рыб водилось в одном Амуре), тиграми, которые обитали в уссурийской тайге, удэгейцами и нанайцами, молибденом, золотом, а также лагерями, которые своей колючей проволокой и вышками вползали прямо в города, не стыдясь соседства с детскими садиками, школами и просто жильем.

Когда я в 1954 году после окончания университета приехал в Хабаровск, меня направили в школу, в здании которой раньше находилась лагерная столовая, а поселок вокруг нее назывался «Четвертая стройка». Заключенные, обитавшие в нем, рыли тоннель под Амуром. Тоннель прорыли, но он оказался никому

не нужен, и главный инженер строительства застрелился прямо на рельсах, ведущих в никуда.

Хабаровские поэты и прозаики таких сюжетов не брали. Они писали о тигроловах, рыбаках и лесорубах, о социалистическом конфликте в социалистическом коллективе, об отколовшихся одиночках, которых перевоспитывала партия. Беспартийный Можаев выделялся на этом фоне талантом и честностью. Он, правда, в бытность свою на флоте грешил стишками и даже воспевал доблестного вождя китайских коммунистов Мао Дзэдуна. Первая его поэтическая книжка, изданная в 1955 году во Владивостоке, называлась «Зори над океаном».

Он записывал и печатал удэгейские сказки, отдавая дань дальневосточной экзотике, но затем быстро перешел к реальной прозе. Когда мы познакомились, он был уже автором «Сани» и «Тонкомера» — коротких и чисто прописанных повестей, пленявших прежде всего языком и полным отсутствием фальшивой советской тематики.

Как сейчас вижу картину: по главной улице Хабаровска — Карла Маркса — идет Можаев, и рядом с ним, держа его под руку, высокая, в рост ему, блондинка. Лето. Блондинка в коротком платье, длинные ноги в туфлях на острых каблуках, плывущий впереди нее бюст, губы ярко накрашены, беленький носик вздернут. Настоящая красотка, типичная офицерская жена. Это и была его жена, с которой Можаев потом расстался.

Все мы — я имею в виду тех, кто приехал на Дальний Восток из центральной России, — считали себя здесь временными. Можаев, заброшенный войной сначала в Порт-Артур, а потом во Владивосток и Хабаровск, уехал одним из первых. Я вскоре последовал за ним. В Москве нас свели хабаровские воспоминания и общая судьба. Правда, положение Бориса было предпочтительней. Его уже знали, он прописался в столице и женился на консультанте Союза писателей латышке Милде, милой молчаливой женщине с синими глазами. И портфель у него был набит рукописями: там уже лежал «Кузькин» и еще несколько повестей, не имевших надежды быть напечатанными.

«Кузькина», как и бесподобно смешную «Историю села Брёхова», он читал мне вслух. Мы встречались у него на квартире на улице Осипенко. Это, кажется, была квартира Милды. Тогда они еще бедствовали, точнее, жили скромно, как и все честные интеллигенты. Естественно, за разговорами и чтением выпивалось много водки, а Можаев всегда был крепок на выпивку, хотя и закусывать умел.

То были встречи высокие, вдохновенные, и Борис в иные минуты был неотразим. Во-первых, он замечательно — в лицах — умел разыгрывать сцены из своих повестей. Всякое лицо говорило у него своим языком. Мимика, паузы, восторг и ехидство были у каждого единственны. Чтение как-то незаметно отрывалось от рукописи, он переходил к житейским историям и анекдотам, которые то ли слышал, то ли выдумывал тут же, на ходу. И всегда, в каждом изгибе сюжета, была внезапность — родная сестра вдохновения. Что такое вдохновение? — спрашивал Белинский. И отвечал: внезапное попадание в истину. Таких попаданий у Можаева было с избытком.

Я смеялся и плакал, слушая его: горькая жизнь, отзывавшаяся в этих импровизациях смехом, казалась еще горше. Плакал я и от самого смеха, и от полноты наслаждения талантом. Бог дал Борису не только писательский глаз и руку, но и характер. Крестьянский сын, клейменный советской властью, он не только получил образование, не только поднял оставшуюся без кормильца семью, но и отстоял себя как личность, почти не понеся внутреннего урона, хотя уроны, конечно, были.

Да и у кого из нас их не было?

В Евангелии от Луки есть рассказ о том, как дьявол, отчаявшись искусить Спасителя, отошел от Него, но «отошел от Него до времени». Стало быть, он не оставил надежды еще раз подступиться к Христу. Значит, он сторожит мгновение, когда Господь проявит человеческую слабость, дабы вновь искусить Его. И если он рассчитывает на слабость Сына Божия, то что же говорить о нас, смертных? Дьявол несет вахту при каждой душе, веря, что ему «обломится».

У Можаева были свои счеты со временем. Советская власть тиранила его и с малолетства приучила к неповиновению. Неповиновение выливается в разные формы: от прямого вызова — до притворства, до попытки принять игру власти и, пользуясь преимуществом в уме и хитрости, обыграть ее, причем обыграть так, чтобы над проигравшим можно было еще и посмеяться.

Короче, борьба порождает героев, порождает и шутов, которые, впрочем, тоже являются героями. Можаев разыгрывал перед властью дурачка, и сам дурачил ее, как мог. Он притворялся простоватым, прямодушным, даже наивным, хотя был весьма практический и ушлый мужик.

Если бы понадобилось дать Борису, как это делалось раньше в деревне, кличку или прозвище, то ему более всего подошло

бы имя «артист», так как в искусстве изображать Ивана-дурака, который по видимости дурак, а на деле самый умный, ему среди литераторов не было равных.

Многие принимали эту личину за его лицо, несмотря на то, что он иногда откалывал такие штуки, что волосы у зрителей вставали дыбом.

Для Можаева «Поднятая целина» Шолохова была «вранье», и тем более к разряду «вранья» относилось все, что печаталось и издавалось в Хабаровске, кроме его собственных сочинений, разумеется.

Должен сказать, что на 90 процентов он был прав. Но правда его была негибка, а оттого жестока.

Я знаю немало случаев, когда Борис ни за что ни про что обижал людей. Причем часто это были люди, которые никуда не лезли, ничего из себя не изображали, но просто были обделены талантом.

Что же касается его игр с начальством, с секретарями Союза писателей, редакторами журналов, министрами и еще бог знает с кем, то тут маскарад был необходим: как сказал один мудрец, нельзя, чтобы самый честный был и самым глупым. Нельзя давать себя в обиду, нельзя позволить подойти к себе слишком близко. Нужны упреждающие удары — иначе сомнут.

Можаев писал Кузькина, безусловно, с себя. Кузькин простодушней и безыскусней своего создателя, может быть, даже покорней, но глумиться над собой не позволит. В его юродстве больше наслаждения смехом, чем желания мстить. Сам же автор не раз перебарщивал по части мщения. В нем самом сатира (то есть правда без милости) брала верх над юмором.

Тактика Можаева была такая: не только смехом прикрыться и выдать себя не за того, кто он есть, но, прикинувшись простаком, все от советской власти взять. Ты нас морочишь, будто говорил он ей, а мы тебя еще шибче надуем, так надуем, как тебе и не снилось.

Подобный взгляд на вещи дает почти неограниченную свободу. Но эта свобода и опасна — опасна именно тем, что не имеет границ. Можаев, наверное, не раз оправдывал себя, говоря: «С волками жить — по-волчьи выть». Конечно, никто не желает быть овцою среди волков, но и совсем превращаться в волка страшно.

Как остаться милостивым и одновременно твердым? Как не дать чужому сапогу наступить на сердце, не заковав сердце в

железо? Это были вопросы не одного Можаева, но многих, кто прошел сталинскую школу подавления. Однако мщение иссушает душу даже при наличии такого важного компонента, как юмор. В русской литературе наглядный пример — Гоголь и Салтыков-Щедрин. У Гоголя преобладает юмор, у Щедрина — сатира. Можаев, на мой взгляд, более склонялся к Гоголю и, может быть, Чехову, нежели к Щедрину. Хотя социальная злость и социальная месть призывали его в ряды автора «Города Глупова».

Впрочем, как ни пытался он подняться до испепеляющей сатиры в своих книгах, там, в книгах, он был намного мягче, чем в жизни. Здесь, сводя счеты с властями, он иногда задевал и безвинных.

Приведу один пример. Было это в конце 60-х годов. Я служил тогда в «Литературной газете». Одновременно со мной, но в другом отделе, работала Л. Т. — самая красивая женщина нашей редакции. Она была тогда еще молода и неопытна, а главное, полна желания сделать что-то доброе. Дружа с Можаевым и зная его дела (его не печатали, пьесу о Кузькине запретили на Таганке, имя не упоминали в печати), я посоветовал Л. Т. взять у него интервью. Можаев был рад, интервью появилось в газете, и тут мою бедную сообщницу вызвали на ковер. А. Чаковский на редколлегии кричал на нее и угрожал, что ее уволит.

Что же произошло? Можаев сознательно дал Л. Т. ложную информацию. Воспользовавшись тем, что корреспондентка наивна и, конечно, верит ему, он сказал, что его пьеса «Живой» уже разрешена тогдашним министром культуры Фурцевой. Фурцева, естественно, пьесы не разрешала, наоборот, как раз накануне интервью она ее категорически запретила. Но Борис решил объехать ее на кривой козе, рассчитывая, что публичное, через газету, оповещение о разрешении поставит министра перед свершившимся фактом.

Он при этом ни на минуту не задумался, что будет с молодым корреспондентом. Да и не в его правилах было об этом думать. Он боролся за свою пьесу, и это казалось ему важнее чьей-то судьбы. Когда Бориса стали разыскивать, чтобы получить разъяснения насчет интервью, его и след простыл.

В случае, если б Л. Т. уволили, она бы никуда не смогла устроиться, так как ей фактически был бы выдан «волчий билет». К счастью, обошлось строгим выговором «с занесением».

Виновник этой истории ей, конечно, не позвонил и не извинился.

Шло ли это от его эгоизма, от его природы, или таковы были правила борьбы? Скорее, здесь имело место последнее. Восточная пословица гласит: «Кто долго с кем-то борется, начинает пахнуть пóтом своего врага». Немало людей из числа тех, кто не подчинился режиму, зная его растленность и подлость, считали себя вправе отвечать ему если не тем же, то, по крайней мере, не гнушаться одним из его «нравственных» постулатов: цель оправдывает средства.

В 60-е годы Можаев жил на улице Чайковского, в доме напротив американского посольства. Огромная квартира с длинным коридором и большой кухней, высокими потолками, высокими окнами поразила меня. После моей хрущобы тут казалось просторно, как на футбольном поле. Только гром и грохот Садового кольца сотрясал стекла в окнах и посуду на столе.

Уже в конце 70-х, когда Можаев с семьей переезжал в Безбожный переулок, мне предложили его квартиру, и мы с женой зашли к нему, чтоб посмотреть ее. Можаев жаловался, что КГБ просвечивает американское посольство какими-то лучами и от этого у них плохо работает телевизор, а у него болит сердце.

Когда я работал в «ЛГ», Борис часто заходил ко мне. Иногда он вынимал из кармана пачку редких в то время сигарет «Кэмэл» и предлагал закурить.

— А откуда у тебя «Кэмэл»? — спрашивал я.

Он загадочно улыбался и, сделав длинную паузу, отвечал:

— Оттуда.

— Откуда «оттуда»? — не понимал я, хотя все эти эвфемизмы: «они», «там» (при этом указывалось пальцем на потолок), «оттуда» — не нуждались в расшифровке.

— Не понимаешь, что ли? — хитро щурился Можаев и, сделав еще одну длинную паузу, разъяснял: — Из Кремля.

В конце концов он рассказывал мне, что только что был у Д. С. Полянского (члена Политбюро и министра сельского хозяйства) и там курил с ним эти сигареты, которые продавались в кремлевском буфете.

— Ну, Боря, ты даешь! — отчасти смеялся, отчасти восхищался я. — Ну и оппозиционер! С одной стороны, тебя не печатают, ты друг Солженицына, с другой — катаешь по Москве на черной «Волге» с желтыми фонарями, живешь напротив американского посольства и куришь «Кэмэл» с Полянским!

Он улыбался и отвечал:

— А ты что думал? Они будут «Мальборо» курить, а мы «Дымок» или «Приму»? Хер им...

И удалялся, оставляя у меня в комнате приятный аромат сигареты.

Зная его как человека .в литературе безупречно честного, я удивлялся, как он совмещает в себе этих двух Можаевых: одного, рубящего в своих книгах правду-матку, второго — друга советской милиции (он делал фильмы о милиционерах, и те поставили ему желтые фонари, которые имели только правительственные машины), своего человека в Кремле и т. д.

Поведаю еще об одной истории, в которой есть тема «Можаев и Кремль». В Кремле (а точнее, в Большом Кремлевском дворце) мы все, конечно, бывали — там проводились съезды писателей. И если вдруг на это мероприятие отводилось всего лишь помещение Колонного зала Дома союзов, писатели роптали: не уважило правительство.

Итак, мы в очередной раз встретились с Борисом в Кремле. Повод был неординарный: выдавали ордена. В конце 1984 года обессилевший Черненко решил сыграть свою последнюю роль — благодетеля интеллигенции. Я удостоился ордена «Знак Почета», той же высокой наградой отметили и Можаева. Надев костюм и галстук, я отправился в Кремль. Вручение должно было происходить в Георгиевском зале. На стульях сидели и по залу бродили писатели, тоже по этому случаю извлекшие из шкафов парадное платье. Зал жужжал, как передняя Хлестакова. Я сел в одном из дальних рядов, возле прохода. И не успел я опуститься на стул, как увидел Можаева. Мы встретились с ним глазами и как-то стыдливо поздоровались. Можаев сидел в том же ряду с другой стороны прохода.

Мне показалось, что он несколько не в себе. На его лице не было обычного смешливого прищура и победоносного, гордого, как всегда, выражения. Их стерла растерянность. Кругом сидели, громко болтали, находясь на нервном подъеме, те, кого он не только не уважал, а презирал и третировал, — то есть советский литературный официоз. Он отыскивал среди скопища малоприятных для него лиц хотя бы одно лицо, на котором мог бы остановить взгляд и присутствие которого оправдало и его присутствие здесь. Не найдя ничего более подходящего, он остановился на мне. Вскоре мы уже сидели рядом, и Можаев, кажется, вновь стал Можаевым: он хитро мне подмигивал, шутил и выдавал на-гора свои припечатывающие всех и вся характеристики.

Позже он рассказывал мне, что творилось у него на душе в эти минуты. Вон там, в первых рядах сверкает орденами Мар-

ков, тут же другие, помельче, готовые писать и печатать, что велено, и в одной очереди с ними я, Борис Можаев. Я сижу и жду, когда Зимянин (секретарь ЦК по идеологии) вручит мне самый завалящий, самый последний из всех орденов, которым награждается литературная плотва. В зале полно народу, полно корреспондентов, сегодня же вечером все это покажут по ТВ, и там может мелькнуть мое «счастливое» лицо. А то еще попросят интервью. И что скажешь? «Благодарю партию и правительство»? Окуджава не явился, ордена не захотел, Богомолов — тоже, а я — несмотря на то, что меня давят, режут, не пускают на сцену — пришел.

Он так от меня и не отходил до конца церемонии. После награждения нас погнали фотографироваться. Борис взял меня под руку и сказал: «Вместе стоять будем». Он боялся, что рядом с ним окажется какой-нибудь Михаил Алексеев, и, по-моему, подыскивал глазами второго соседа, способного прикрыть его с другой стороны. Так мы и запечатлены на кремлевской фотографии: огромная пирамида из лиц, в основании которой Зимянин и литературные генералы, а мы с Борисом где-то в середке, и мне кажется, он крепко держит меня за локоть, чтоб я не сбежал.

Коль речь зашла об орденах, то припомню и другое награждение, где виновником торжества был уже один Можаев в день своего семидесятилетия 1 июня 1993 года. Отмечали эту дату в театре на Таганке. Прежде бурлящий даже у входа театр был пуст. Никто не спрашивал билетика, не толкался у дверей. Редкие фигуры, выйдя из метро, направлялись к подъезду. На тротуаре перед входом, поджидая кого-то, стоял Солоухин.

Я сказал ему: «И вы здесь?» Он ответил, как бы извиняясь: «Неудобно, сосед все-таки». Солоухин и Можаев в то время уже жили на одной даче в Переделкино.

В зале, который я привык видеть забитым до отказа, зияла чернота незанятых кресел. Сцена была освещена, на ней стояли знакомые декорации «Кузькина».

Начался спектакль. Золотухин играл Живого. Все было, как и прежде, но не было одного — смеха. Никто не аплодировал, хотя на сцене сидел юбиляр, рядом с ним Любимов: перед нами прокручивали старую пленку нашей молодости. Оттого не радость, а печаль была на сердце. Шутки не веселили, подначки не задирали, кураж, если можно так выразиться, не куражился.

Затем на сцену вышла вся труппа, и спектакль по «Кузькину» сменился обрядом награждения. Можаева поздравляли,

вручали подарки, желали ему многая лета. Гвоздем программы стал указ Президента о награждении его орденом. Указ огласил и орден Дружбы народов вручил Тимур Пулатов, взобравшийся благодаря перестройке в кресло Маркова. Странно было видеть всю эту процедуру в обрамлении декораций «Живого» — пьесы, когда-то перевернувшей судьбу Таганки и ставшей знаменем ее сопротивления. То, что сейчас происходило в театре, было пародией на его прошлое. После Пулатова на сцене возник потомок художника Поленова, возглавлявший в Верховном Совете какой-то комитет. Он передал юбиляру чайный сервиз — личный подарок господина Хасбулатова. Были горячие дни противостояния Ельцина и парламента, и, услышав имя Хасбулатова, Юрий Любимов встал и бесшумно, как тень, исчез со сцены.

И, конечно, все это заметили. Как всегда, паясничал С. Михалков. Он преподнес юбиляру, вынув из полиэтиленового пакета, огромную бутылку водки «Абсолют», видимо, давая понять, что Можаев теперь для него абсолютно свой, так как оба они состояли в одном и том же Союзе писателей, называвшемся «бондаревским», в отличие от другого — «демократического».

И тут я должен объяснить читателю, что означают эти прилагательные. Как и все наше общество, писатели после августа 1991 года поссорились. Одни, считавшие, что «демократическая» революция приведет страну к гибели, оказались в Союзе писателей России, возглавляемом Ю. Бондаревым, другие — в Союзе российских писателей, приветствовавшем победу Ельцина.

Можаев, кстати, тоже был «за» Ельцина и выступил на инаугурации первого российского Президента с речью, которую потом напечатали в «Литературной газете». Но ему не нравилась московская литературная тусовка. Ему были противны вчерашние коммунисты, в одну ночь перекрасившиеся в «демократов». В «бондаревском» Союзе заправляли те же коммунисты, но они и не скрывали этого, а главное, в нем осталось большинство склоняющихся к крестьянской теме писателей (В. Астафьев, В. Белов, В. Распутин, В. Лихоносов, В. Солоухин, В. Личутин, В. Крупин).

В «московском» периоде наших отношений есть огромная теплая точка — Таганка. Известно, чем был этот театр для Москвы, для интеллигенции. Попасть туда на спектакль было почти невозможно. Надо было отстоять долгую очередь, чтобы достать билетик. Можаев привел меня в театр, свел с Любимовым,

и мы с женой стали бывать там как завсегдатаи. Сам Борис в то время ходил сюда почти каждый день. Шла война за «Живого», который уже несколько лет не мог пробиться к зрителю. Я не только пересмотрел все спектакли Таганки, но и был свидетелем обессиливающего ее противостояния с властями.

Два события в этой можаевской эпопее запомнились мне: обсуждение пьесы в присутствии руководства Министерства культуры и директоров совхозов Подмосковья, привлеченных в качестве экспертов и потенциальных литературных героев (все они, кстати, были Герои Социалистического Труда), и визит на Таганку Демичева. «Герои» в один голос «несли» спектакль как поклеп на социалистическую деревню. Любимов им отвечал. Он говорил, что не лезет в их дела, не учит, как им сеять и жать, и пусть они не учат его, что ставить и как.

Борис привел с собой в театр «группу поддержки», в которой среди других были М. Яншин, В. Солоухин, С. Залыгин. Все они выступили и защитили его. Сам же Борис, по-моему, «перегрелся» — и немудрено: вслед за одним спектаклем, где на сцене гоняли, как зайца, его героя, состоялся еще один, где собак спустили уже на автора пьесы.

Надо сказать, что театр не ослабил, как это часто бывает, а, наоборот, усилил звучание повести. Талант Любимова, всегда тяготевший к карнавальным краскам, и здесь остался верен себе. Традиционную повествовательную стихию «Кузькина» он перевел в бравурные ритмы райка, героико-комического балагана. На сцене гремели частушки, играла гармонь, вакханалия веселья, доходящего порой до раблезианского неприличия, поджигала зал. Зал и сцена сливались, хотя в зале сидели интеллигенты, а на сцене рыдала, смеялась, грустила и ерничала не лубочная, не переодетая в сапоги и ватники, а настоящая, неподдельная, только что, казалось, явившаяся откуда-то из-под Рязани, русская деревня.

Любимов записал весь ход собрания на пленку и позже не раз прокручивал ее, чтоб вдохновить актеров на очередной подвиг. В тот день автор и театр одержали моральную победу, но ничего не добились.

Тогда Любимов решил пригласить на Таганку министра культуры Демичева. Можаев вновь созвал свою команду, и в жаркий летний полдень мы по одному стали стягиваться к дверям театра. Войдя в фойе, я сразу почувствовал, что меня прощупывают невидимые в темноте зрачки (после яркого света

улицы в глаза бил мрак). То была вытянувшаяся от входа в театр до входа в зал охрана министра.

В зале сидели человек пятнадцать—двадцать. Им были хорошо знакомы и пьеса, и спектакль. Тем не менее зрители в смешных местах смеялись, хлопали, потому что зрелище было отчаянно веселое. Нельзя было не потешаться вместе с Кузькиным, нельзя было и не печалиться, когда смех склонялся к слезам. Демичев сидел как деревянный. Ни один мускул не дрогнул на его щеках, сама шея, кажется, привинченная к туловищу, стояла как кол, и так же стояла привинченная к ней голова. Я хорошо видел эту голову, так как расположился через два ряда позади министра. По левую руку от него сидел Можаев. Он так переживал, что, когда спектакль, шедший три с лишним часа, кончился и все встали, у него от подмышек на рубашке расходились темные круги. Полное безразличие соседа к тому, что он, Борис, написал и придумал — и так красиво придумал! — лишило его сил.

Демичев пожал автору руку и, не сказав ни слова, не обернувшись на зал, на стоявших тут же Любимова и Целиковскую, нырнул в проем двери, по бокам которой стояли два ражих молодца.

«Живой» и на этот раз остался под запретом.

Сейчас, издали, все это кажется нестрашным и даже достойным шутки. Но тут слезы, и боль, и загубленная жизнь!

Выпустили спектакль уже при Горбачеве, но историческое мгновение было упущено: после 1988 года посыпались не только колхозы, но и весь СССР.

Перечитав сейчас можаевскую повесть, я вижу, что иного примера в прозе советского времени, когда смех мог бы так покрыть крестьянское горе, нет.

Немало было мужиков в нашей литературе: и лихие, и тихие, и весельчаки попадались, зубоскалы, но такого, как Кузькин, не было. Можаев называет его в повести по отчеству: Фомич. Так называют родного, близкого. И в самом деле, Фомич этот напоминает можаевского отца: тот не вступил в колхоз, этот вышел из колхоза. И хотя на дворе 1953-й (т. е. уже нет Сталина), поступок этот равен самоубийству.

Кузькин балагур, но не дед Щукарь. Его озорство высшего порядка, и зовется оно веселием духа.

Вся крестьянская литература по преимуществу оплакивала мужика, оплакивала погибшую русскую деревню. Можаев, сме-

ясь, расставался с ее прошлым. Он и не сознавал, что расстается, когда писал «Кузькина», но это было так. Потому что, кажется, уже и смех засыхал на губах мужика, уже не смеялся он, а одно горе надрывало сердце и исторгало из него жалостный звук.

Юмор Можаева праздничен, стихиен и, как говорил Аполлон Григорьев, живороден. Не случайно потом, когда цензура в отдельном издании запретила название «Из жизни Федора Кузькина» (чтобы не напоминать о новомировской публикации), Можаев дал повести другое имя — «Живой». Впрочем, оно соответствовало и имени героя, которого прозвали так в деревне Прудки за живучесть. Можаев, я думаю, отдавая Кузькину свои черты, создал тип, характер, а именно характер долее всего удерживается в народной памяти.

И еще, что было в Борисе живородного, так это тяга к земле, бессмертный крестьянский зов, который есть в каждом человеке, родившемся в деревне. И, я думаю, в русском человеке в особенности.

Как-то княгиня З. Шаховская, когда мы говорили о Бунине, сказала, что русские писатели потому так много и так любовно и нежно пишут о природе, что она в средней России неярка, бедна, в отличие, скажем, от природы Франции, которая не нуждается в поэтизации на страницах книг.

Мне кажется, это справедливо не только в отношении Можаева, но и всей крестьянской литературы 60—70-х годов.

Я узнал о его кончине из сообщения радио «Свобода». Сразу после этого передали комментарий Бориса Парамонова, как всегда, умный и, как всегда, не имеющий отношения к делу. Можаев был для Парамонова литературный диссидент, который перекинулся в «бондаревский» Союз писателей, но так и не нашел общего языка со своими, как он выразился, «подельниками».

Поразительно, как заграничные русские ничего не могут понять из того, что происходит в России. Приезжает профессор американского университета (еще недавно посредственный советский журналист) и предлагает с помощью извлечения из-под земли какой-то трубы, которая состоит чуть ли не из чистого золота, в одночасье осчастливить отечество. Другой — из Нью-Йорка — пишет статьи о кончине русской литературы, якобы еще в XIX веке нанесшей непоправимый урон цивилизации. Третий, как Б. Парамонов, возводит свои химерические строения на русском песке.

Но вернемся в 70-е. Битвы тех лет — битвы за правду, за удержание достоинства, за то, чтобы дожить остаток лет с уважением к себе, — стали стихать. Мы старились, и старились наши чувства — каждый уходил в себя, и каждый яснее стал сознавать, что общего спасения нет. Конец 70-х — темное, глухое время. Солженицына уже не было в России. Сахарова загнали в ссылку, интеллигенция разбрелась по своим квартирам. Для кого-то исповедальней стала кухня, а для кого-то — свой стол и лист бумаги.

Успех, вызванный появлением «Кузькина», не повторился. Можаев по-прежнему числился в «списках», что-то печатал, но вокруг его имени уже не было споров, даже цензурные гонения, о которых раньше узнавала вся Москва, теперь сделались иезуитски бесшумными: книгу убивали, но эхо от этого убийства уходило в пустоту. Так, по-тихому, «зарезал» в издательстве «Современник» критик В. Чалмаев роман Бориса «Мужики и бабы».

«Мужики и бабы» вышли, как и спектакль о Кузькине, в начале перестройки и не в «Москве», и не в «Новом мире», а в журнале «Дон» в №№ 1–3, 1987. (Первая часть была опубликована в «Современнике» ещё в 1979 году.) Это роман-тризна по искалеченному крестьянству. Впервые в беллетристике советского времени был сдернут покров с «раскулачивания», с геноцида коммунистов по отношению к большинству населения России.

Когда мы говорим о «деревенской прозе», то забываем, что Россия всегда была крестьянской страной. Думаю, вплоть до последней войны 1941–1945 гг. Тогда остатки крестьянства пошли под нож: недобитые голодом и коллективизацией, они легли под немецкие танки. И, уминая их еще плотнее, прошла обратно на запад наша армия.

Пошел под нож и русский язык. Не секрет, что русская литература от Пушкина до Толстого черпала из народного родника, который, как родничок в повести В. Белова «Привычное дело», был затоптан и иссох, кажется, навсегда.

«Крестьянские» писатели поколения Можаева были последними, кто донес до нас аромат русского слова, кто продлил ему жизнь хотя бы на страницах книг. Может быть, по этим книгам наши правнуки (на внуков не надеюсь) станут заново учиться родной речи.

Как-то мы с Борисом взялись подсчитать, сколько слов используется в хабаровской краевой газете «Тихоокеанская звез-

да». И получилось, что всего-то их набралось около четырехсот. А сколько их в словаре Даля? Более двухсот тысяч.

Как и все литераторы, Можаев был ревнив и чужую славу выносил с трудом. Как-то встретив меня в ЦДЛ, он сказал язвительно: «Что ты пишешь про этого хулигана?» Я понял его не сразу: «Про какого хулигана?» «Ну этого, который вора, блатного, выше всех в деревне поставил!» Речь шла о Шукшине, о «Калине красной». Про Абрамова он говорил: «Ну что Абрамов? Пу-бли-сист». Уже в начале 80-х, когда вышла наделавшая много шуму повесть одного писателя и в «Новом мире» была напечатана моя статья о ней, Можаев, опять где-то столкнувшись со мною, ядовито влепил: «Этот-то, новый твой любимец, писать совсем не умеет. Языка-то у него нет».

Помню еще нашу поездку с ним и Милдой в Латвию. Поводом стала встреча московских и латышских писателей. После отработки совписовской обязаловки, оправдывающей нашу командировку, мы закатились в какое-то местечко под Ригой, где и провели ночь накануне Ивана Купала. Прекрасная была ночь! Прямо в поле стояли столы с угощением, горели костры, женщины, наряженные в старинные народные платья, все были в полусумраке ночи красивы, а мы — пьяны, ибо вино (точней, водка) лилось рекой. Кстати, и река оказалась поблизости — к ней надо было пройти через полосу редкого леса, и мы ходили туда и бросали в быстро несущуюся воду венки из цветов, потом прыгали через костер и много пели.

И вот тут я впервые услышал, как поет Можаев.

У него был сильный голос, он брал самые высокие ноты и от них без труда переходил к низким. Пел он русские песни, и как заражающе пел! Тут все лучшее в нем выходило наружу: и чувство гармонии, красоты, и страдание, тоска, и глубина этого страдания, и удаль, если он пел не грустную, а бравурно-ухарскую песню. Тут уж никакого притворства, никакой игры не было, а был один неразбавленный звук — звук сердца.

Наутро мы уехали в бывшее имение родителей Милды, где сохранилось несколько строений: дом, рига и остатки верфи, на которой сооружались когда-то малые суда. Дом показался мне дворцом, притом он был даже хорошо обставлен. Можаев был добр и ласков ко мне, что-то читал из своих сочинений, мы выпивали, болтали, бродили по его владениям и прожили все время моего гощения душа в душу.

Возле дома был огород, над которым Борис хлопотал все эти дни. Он очень гордился тем, что этот обихоженный им кусок

земли будет кормить семью всю зиму. Он вообще был очень хозяйственный и все, что делает крестьянин, умел делать сам.

Борис всегда работал на стыке очерка и художественной прозы. Его в Москву позвал Ф. Панферов, который в 60-е годы редактировал «Октябрь», и Можаев печатался у него как очеркист, да и позже, уже будучи автором «Кузькина», не оставлял этого занятия — и ездил, ездил. В последние наши встречи в Переделкине он рассказывал о поездке по Нечерноземью. «Если мы не решим вопрос о земле, — говорил он, — мы никуда не придем».

Он жил этим и, может, от этого и умер, потому что, когда за год до смерти стал редактировать журнал «Россия», где и собирался печатать свои очерки, ему дали понять, чтоб он уж очень-то не зарывался. Дали понять те, кто и предложил пост главного редактора. Начались новые муки — теперь уже с новой «цензурой», и пришла страшная болезнь.

Самые последние наши разговоры — уже разговоры 1995 года. Поселившись в Переделкине, я как-то пошел гулять. Иду по улице Серафимовича (переделкинский Невский проспект), смотрю, навстречу движется кто-то седой, высокий, с палкой. Сближаюсь с ним и вижу: Можаев. Подходит, жмет руку. «С новосельем!» — «Спасибо». И пошли вместе. Гуляя, он рассказал мне, что стал главным редактором, что издает журнал правительство и у него большая программа. Намеревался он привлечь туда и Солженицына (его неизменно, с 60-х годов, называл «Саня»), о рассказах которого, только что появившихся в «Новом мире» и в «Литературной газете», отозвался невнятно-лестно («Надо старику позвонить, что-то сказать, а то он обидчив»).

С Солженицыным, кстати, меня заочно познакомил именно Борис. Он тогда только что перебрался из Рязани в Москву. Его рассказы об авторе «Ивана Денисовича» дышали восторгом: это был его кумир, может быть, образец человека, каким сам Борис хотел бы стать.

Конечно, восхищался он Солженицыным и как писателем. Рассказы об их житье-бытье в Рязани всегда содержали только часть информации, потому что полная информация была засекречена и не подлежала огласке. Тем не менее, когда у меня в 1968 году вышла книжка «Фауст и физики», Борис сам вызвался передать ее Александру Исаевичу. То был знак его высшего доверия ко мне.

В Переделкине в то последнее лето его жизни я не видел возле него никого. Он ходил один, стуча своей палкой. Палка при-

сутствовала, скорей, для демонстрации ее веса и убойной силы, а не из-за немощи, из-за старости. Он был по-прежнему крепок, хотя и посерел лицом. Его все узнавали, ему охотно кланялись, но были ли у него друзья? Кроме Василия Рослякова, я никого из его друзей не помню. Может, в родной деревне на Рязанщине или где-то еще они и существовали, но в Москве? Я думаю, что причиной этого был его острый язык. Анатолий Ткаченко рассказывал мне, как Можаев, уже после выхода «Кузькина», очень обидел его. «Ты, Толя, — бросил он ему, — в литературе пока сержант, а я уже полковник». Такое не забывается и в писательском мире, где самолюбие наезжает на самолюбие, не прощается. «Языце, супостате, губителю мой!» — мог бы сказать о себе Можаев.

Известны злые розыгрыши, на которые он не скупился. Осуществлял он их блестяще, потому что был прекрасный актер и бесподобный пародист. Он пародировал голос, манеру, интонацию, и отличить его в такую минуту от человека, которого он изображал, не было никакой возможности.

Так Борис разыграл однажды Федора Абрамова. Позвонив тому по телефону, он на ломаном русском спросил: «Имею ли я честь разговаривать с выдающимся русским писателем Абрамовым?» — «Да», — ответил, еще не понимая, кому отвечает, Абрамов. «Я Генрих Бёлль, я поклонник вашего таланта, могу ли я просить о встрече с вами?»

Абрамов (он приехал в Москву из Ленинграда и остановился в гостинице «Россия») отложил все дела и стал ждать в гости Нобелевского лауреата. Федор Александрович заказал роскошную закуску, выставил на стол коньяк и дорогое вино и даже надушился каким-то одеколоном, который ему посоветовал купить в киоске буфетчик.

Время шло, а Бёлля не было. Прошло два часа сверх назначенного срока. Накалив терпение Абрамова до предела, Можаев решил все же смилостивиться над ним. Он позвонил ему в номер и уже своим голосом спросил:

«Федор, а кого это ты ждешь?» «А тебе-то что?» — ответил Абрамов. «А ты, часом, не Генриха ли Бёлля ждешь?» — спросил Борис и, не удержавшись, расхохотался.

В Переделкине мы неожиданно сблизились на почве спасения писательского имущества. Вражда между Союзами писателей привела к тому, что переделкинская земля, дачи, дома творчества во всех концах бывшего СССР, Дом литераторов,

поликлиника, больница сделались вдруг ничьими. Их стали откровенно расхищать. «Бондаревский» Союз (в котором давно уж не было Бондарева) и Союз российских писателей решили заключить экономическое соглашение, чтобы унаследовать на равных эту собственность.

Эта идея лопнула. Когда коммунисты взяли львиную долю голосов на выборах в Думу, такие же коммунисты в «бондаревском» Союзе решили, что их час пробил и теперь им достанется все. Но кончилось тем, что никто ничего не получил. Можаев волновался, или, как говорят про стариков, «кипятился», призывая к быстрейшему завершению дела. И, наверное, тяжело пережил его неудачу.

После смерти Бродского его смерть ударила по мне как-то лично. Бродского я вообще не знал, а Можаев был частью моей жизни. Когда я узнал, что Борис умер от рака, мне сделалось еще больнее. Значит, хоть и недолго, как говорят, но мучился.

Пусть Бог примет его душу и отогреет.

1998

НЕВОЛЬНИК ЧЕСТИ

С Александром Трифоновичем Твардовским я не был знаком. Видел его дважды: один раз, когда учился в Казанском университете (начало 50-х) — он, только что посетив мемориальную аудиторию Ленина, в окружении сопровождавших его лиц стоял в холле первого этажа. Второй — 13 февраля 1970 года, когда Твардовский, уже снятый с поста главного редактора «Нового мира», покидал редакцию.

Случилось так, что я, пришедший туда по делам, и он, уносящий какие-то папки из покинутого им кабинета, вместе вышли на улицу. Вот что я записал тогда в дневнике: «Он — высокий, сильный еще, хотя и грузный, в разъехавшейся шапке, широком пальто с воротником из черного каракуля, загорелый, глаза синие».

Жить ему оставалось полтора года. Рак скосил его, как вгрызшаяся в ствол пила срезает предназначенное для долгой жизни дерево.

Что бы ни говорили и ни писали о Твардовском, но то, что он сделал за двенадцать (1958–1970) лет своего пребывания во главе «Нового мира», быть может, перевешивает всю его остальную жизнь. Ибо эти двенадцать лет были восхождением к подвигу.

Он дважды вступал в должность главного редактора, и дважды власть изгоняла его. В конце 1953 года он напечатал статью В. Померанцева «Об искренности в литературе», но искренность в те годы считалась крамолой. Второе изгнание было уже не изгнание. А убийство. Одиннадцать писателей, иные из которых до сих пор здравствуют, напечатали в «Огоньке» письмо, где потребовали от правительства **покончить** с Твардовским. «В провокационной тактике «наведения мостов», сближения или, говоря модным словом, «интеграции идеологии» они, — писали его авторы о сотрудниках редакции, — *словно бы* не хотят видеть диверсионного смысла».

Призыв к расправе был услышан.

После этого ни Твардовский, ни журнал уже не могли оправиться. Вскоре один за другим умерли (и от одной и той же болезни — рака) сам Твардовский, заведующий отделом прозы Ефим Дорош, заведующий отделом публицистики Александр Марьямов, заместитель главного редактора Алексей Кондратович. На кладбище снесли полредакции, в погост превратился и новый «Новый мир».

Вот запись из моего дневника от 11 февраля 1970 года: «Исторические дни. Падение «Нового мира». Сегодня был там. Эвакуация. Вывозят и рвут бумаги. Лихорадка... кривые улыбки, растерянность. Кто-то еще пытается что-то предпринять, куда-то звонить, но ясно, что это конец. Конец целого периода. В последнее время они дышали на ладан, но все же дышали. И мы, как через трубку, дышали через них. Последняя **иллюзия общего** истреблена».

Видел я в тот день и Солженицына. Он был оживлен. Даже весел. Для него ничего не кончилось, для людей, окруживших его в коридоре, заплаканных, потерянных, кончилось все.

Авторы приходили и уходили. Они уносили свои рукописи, уже одобренные редакцией. Это была акция солидарности, акция верности Твардовскому. Не хотели печататься у тех, кого уже назначили на его место. Твардовский страшно переживал, когда узнавал, что кто-то всё же колеблется и готов печататься **уже не в его** журнале. Василь Быков рассказывал мне, как он позвонил Александру Трифоновичу и спросил, как ему быть с лежащей в «Новом мире» повестью «Сотников».

«Я спросил Твардовского, — сказал Василь, — как мне быть с моей повестью. Оставлять ее в «Новом мире» или не оставлять. «А, ты не знаешь, что тебе делать? — ответил Твардовский. И, почти срываясь на крик, отрубил: — Так пошел же ты на ...!» И бросил трубку».

Для него один этот вопрос уже означал измену.

Солженицын в книге «Бодался теленок с дубом» пишет, что Твардовский был всё же советский поэт и советский человек. А кто из людей того поколения не был им? Твардовского стали ломать с детства, когда вся его семья отправилась в ссылку в Сибирь. Из записок его брата Ивана мы узнали, что дальше стало с ним. Твардовский уже работал в Смоленске в газете, напечатал поэму «Путь к социализму». Его карьера складывалась удачно. И вот однажды ему позвонили с вахты и сказали, что внизу его ждёт какой-то человек.

Этим человеком, тайно покинувшим место ссылки, оказался его отец. И сын сказал отцу: уходи.

Видеть превращенную в пепелище деревню, уничтоженное крестьянство — и писать поэмы о коллективизации, о социализме, получать Сталинские премии, быть депутатом Верховного Совета, кандидатом в члены ЦК — как все это совместить? Как совместить эту ложь с честной поэмой о русском солдате (я имею в виду «Василия Тёркина»), которой восхищался Бунин?

Это судьба наших отцов и старших братьев. Не будем судить их. Постараемся понять их муки.

При Хрущёве Твардовский пишет поэму «Тёркин на том свете», где советская жизнь изображена как преисподняя. Именно туда попадает после своей смерти его герой. Он устраивает ревизию «чертовому племени», то есть советским бюрократам, и жестоко осмеивает их. Только вмешательство Хрущёва помогло этой сатире явиться в свет.

Финал жизни Твардовского — финал героический, хотя звания Героя ему не дали из-за того, что в год своего шестидесятилетия (к нему и должны были приурочить Звезду) поехал в Калугу навестить содержавшегося в психиатрической больнице Жореса Медведева. Когда его стали отговаривать от этой поездки, ссылаясь на то, что указ о звании Героя уже подписан, он сказал: «Если не я, то кто же? Если не сейчас, то когда же?»

Про Сталина он писал хвалебные стихи, а его наследников не жаловал. В конце шестидесятых он уже знал, что живёт не в той стране, которую воспевал. Ибо никакой *совет*ской власти (от слова «советоваться») не было и в помине.

Один поклонник Твардовского уверял меня, что автор «Тёркина» не столько поэт, сколько деятель. К тому же, добавлял он, у того нет любовной лирики. Действительно, любовной лирики у Твардовского нет. Даже глава из «Василия Тёркина», которая так и называется «О любви», слишком обща, чтобы в ней можно было разглядеть какое-либо личное чувство. Что причиной тому? Советская зажатость?

Но в последних стихах Твардовский иной: печально-открытый, исповедально-близкий.

Перевозчик-водогребщик,
Старичок седой,
Перевези меня на ту сторону,
На ту сторону, домой.

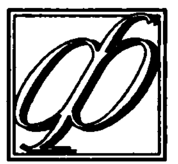
Всю жизнь он писал большие поэмы. Он был поэт эпический. Прятавший в эпосе то, что едва-едва приоткрывалось в его лирике. Но стихи о перевозчике-водогребщике — великие стихи. Это лирика, поднявшаяся на высоту эпоса. На высоту, взятую на пороге смерти.

Твардовский пал как невольник чести. И так же, как и Пушкин в известном стихотворении Лермонтова, «оклеветанный молвой». Его оклеветали те, кто «толпился у трона» и чьи имена давно канули в Лету.

Мы же, жившие с ним в одно время, будем до конца дней помнить о нём. За нами придут другие. И их память, надеюсь, благодарно откликнется на его имя.

2000

АБСОЛЮТНЫЙ СЛУХ



еномен Шукшина — его абсолютный слух. Разговорное слово он схватывал, как сверхчувствительное записывающее устройство. Его рассказы — лучшее, что он написал, — это байки, треп, вынутый из жизни анекдот или задумчивые «беседы при ясной луне».

При этом луну он не жаловал. У Шукшина почти нет пейзажей, глубокомысленных отступлений, нет и прямой социальной критики. Может, поэтому его охотно печатали и даже награждали при жизни, поскольку не метил он в диссиденты, в сокрушители строя, а больше нажимал на характеры.

Была, правда, и у него своя «революционная» мечта — снять фильм о Степане Разине, который еще под Астраханью «кунал» бояр в Волгу, а уж добравшись до Москвы, должен был добраться и до царя. И сам стать царем голытьбы.

Не вышло.

И фильм Шукшина, им выстраданный и, можно сказать, выплаканный, не был снят.

Жизнь оборвалась в тот момент, когда готов он был перейти от малой формы к большой, от зарисовок к эпосу. Ему, очевидно, как и Чехову (а от него он много взял), суждено было остаться на территории рассказа или короткой повести. И, как и Стеньке, прибыв из провинции, взять столицу приступом.

А до этого на кого он только не «пробовался»: на матроса, слесаря, учителя, радиста и на члена КПСС. А потом три облика принял: писателя, актера и режиссера.

Хорош он во всех трех — да и случай этот в наши дни не исключительный, — но пленка стирается, выцветает, а слово стоит крепко и лишь набирает силу, как долголетний мед.

Я часто думаю, как вели бы себя сейчас такие люди, как Шукшин или, скажем, Федор Абрамов. Лобызались бы они с первыми лицами государства или с ворами в законе, поощря-

ющими высокое искусство? Или, устав от борьбы по освобождению масс, покинули бы свое отечество, изредка появляясь в нем, чтобы забрать конвертируемые рубли (заплаченные за их бессмертные сочинения) и перевести их в валюту и с нею слинять в какую-нибудь Оклахому?

Думаю, что вряд ли.

Получалось бы тогда, что зря они радели за «землю-матушку» и населяющий ее народ, зря, как Шукшин в «Калине красной», бились головой о безымянную могилку и, проклиная себя, кричали: «То же мать моя! Мать моя!»

Не вижу Шукшина ни на вручении «Ник» и «ТЭФИ», «Оскаров» и «Триумфов», ни чавкающим за кремлевским халявным столом, ни с орденком на шее, на котором вместо одноголового Ленина (выведенного им в сказке «До третьих петухов» под именем Мудреца) изображен двуглавый орел.

Нет, не церковь
и не кабак,
и ничего не свято.
Нет, ребята, все не так,
все не так, ребята.

Эти слова из песни В. Высоцкого могли бы повторить многие, кого нет среди нас.

И им, честно говоря, повезло. Они ушли с нимбом, со славой, что же было бы с ними сейчас? Наверное, то же, что и с теми, кто остался жить.

Шукшин появился в то время, когда слову писателя верили, а литературу берегли. Как берегли? В доме не было более дорогого богатства, чем книга. Книги дарили при окончании школы, на дни рождения. Даже на первых играх «Что? Где? Когда?» по телевидению призом за выигрыш была книга. Собрать библиотеку равнялось сегодняшнему желанию приобрести «мерседес» или «вольво», воздвигнуть дворец посреди погибающей деревни или просидеть отпуск на Гавайях.

В «Печках-лавочках» Шукшин высмеивает мужика, который в разгар сенокоса махнул в Крым за загаром и культурным отдыхом. Сегодня бы это ему не удалось: ни рублей, ни мертворожденных гривен у него в кармане нет. В рассказе «Верую!» есть другой мужик. Он никуда не ездит, а стоит перед окном и — какая бы ни была на дворе погода — предается тоске. Ему

не ясен смысл жизни, смысл смены времен года, и у него «душа болит». Не находя ответов на свои вопросы, он отправляется в гости к приятелю, у которого гостит поп, и у попа допытывается, что такое душа и отчего она болит. Кончается все пьянкой, пляскою одуревших от водки людей, орущих попеременно: «Верую! Верую!»

А во что «верую!»? «В жизнь», — отвечает поп. Короткий ответ и короткая вера.

Автор дал герою рассказа имя и фамилию особые: Максим Яриков. Максим значит максима (то есть все — или ничего), а Яриков — яростный, неуемный, без постижения этого «всего» жить неспособный. И это «все» не деньги, не богатство, а истина. Столь же неосязаемое понятие, как и душа.

Вот почему и непонятна жене Максима его тоска. Мы живы-здоровы, рассуждает она, чего же еще? Но Максиму этого мало. Он хотел бы знать, куда жизнь идет. На кудыкину гору, как говорит, подшучивая над ним, поп? Или за тою горою есть еще какое-нибудь пространство, какая-нибудь дорога, которую не видно из-за горы?

Нет, как ни давила на мужика власть, как ни выжимала из него соки — ни додавить, ни дожать не смогла. Феномен Шукшина — это феномен выжившего русского человека, который после костоломки, устроенной самому себе (а кто давил, что ли, не народ?), сохранил и речь, и мысль, и смех. Хотя шукшинский смех порой и гибелен. Он гуляет поверх беды и обиды, а в «Калине красной» и вовсе кличет смерть.

«Калину красную» можно смотреть как воровской лубок. Она, так сказать, выплыла из тюремного фольклора, переиначив его сюжеты на свой лад. В фольклоре вор остается с ворами, у Шукшина он покидает их. Это сказка о воре, красивая мечта, и все здесь — и крестьяне, и крестьянки, и жалостливая русская баба Люба, пишущая вору письма в тюрьму, и олеографические березки, которые обнимает, возвращаясь в деревню, Егор Прокудин — утопический крик Шукшина о народе и о себе.

Зато рассказы его, как некрасовская коробушка, полным-полны типов, которые еще долго будет изучать не столько историк литературы, сколько просто историк. Есть тут и ситец, и парча, и то золото, про которое Некрасовым сказано: «Золото, золото сердце народное».

Это не то золото, что хранится в подвалах Центробанка и что можно обменять на «зеленые». Про деньги у нас говорят:

«И правда тонет, когда золото всплывает». Но говорят и другое: «Правда тяжелее золота, а на воде всплывает». Вот поди и разберись с таким народом, чего же он хочет: правды или денег? Или и того и другого вместе?

В сказке «До третьих петухов» Ивану-дураку, отправляющемуся добывать справку о том, что он умный, помогают в трудную минуту Илья Муромец и Стенька Разин, совершенно два разных характера, точно воплощающих два свойства русской природы: безоглядную смелость, доходящую до презрения к собственной жизни (Атаман), и обстоятельность, терпение, сидение на печи (Илья Муромец), сидение до поры до времени.

Ушли ли эти черты в прошлое? Остались ли они в нас? Для того чтобы узнать это, не надо нырять на большую глубину. Атаманские порывы, все эти «Сарынь на кичку!» и прочие безумства остались с избытком, а вот обстоятельность Ильи Муромца — где она?

То бежим за Гайдаром (и его гарвардскими учителями) и теряем по пути всю оснастку, то выпрыгивает наверх какой-то компьютерный мальчик, и мы обрушиваемся в дефолт, то вдруг завладевает нашим воображением мало похожий на Кутузова генерал, обещающий от отступления немедленно перейти к атаке.

Шукшина породила деревня — крестьянский язык, крестьянское бытие и та культура, что замешена на мечте. За этой мечтой проглядывают и Святая Русь, и должный подняться со дна озера град Китеж, и легенда о Беловодье — царстве Божием на земле.

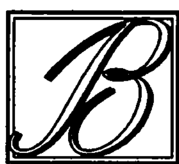
И пусть нет у нас того крестьянства, тех песен и той поэзии, с этой мечтой ничего не поделаешь: сломали ей хребет, вывернули руки, а она жива.

Не возвратишь старую деревню, не возвратишь чистый лес, чистое поле, реки и луга, прожитую жизнь, дорогих людей (среди них и Шукшина), но не сотрутся голоса, звавшие нас «в даль светлую» (название одной из шукшинских повестей), а не в темную, провальную, где по углам, как говорил один нигилист у Достоевского, одни пауки, и они-то вместе с этою темною далью и есть «вся вечность».

1999

ЗНАК БЕДЫ

(Три встречи с Василём Быковым)



асиль Быков, пожалуй, единственный из крупных писателей, который в годы торжества демократии покинул свою страну. Лучший из лучших, он должен был искать покоя на Западе, хотя, уверен, жизнь там не принесла ему облегчения.

Последний раз я видел Быкова по телевидению: ему вручали премию «Триумф». Никакого ликования на лице, одна усталость. Да и внешне он так изменился, что, если б не назвали его фамилии, я бы не узнал его. Чувствовалось, что ему неловко брать эту премию из рук Березовского, но нужда, наверное, пересилила отвращение.

На экране был старый и больной человек, не имеющий ничего общего с тем Быковым, которого я знал — прямым, высоким, с мальчишеской челкой, спадавшей на лоб, и открытой, доброй улыбкой.

Именно с таким Быковым я познакомился в «Новом мире» в конце шестидесятых годов. Нас представили друг другу, и он со своей высоты пророкотал: «А я вас читал».

Что же было говорить обо мне? Уже вышли в свет «Мертвым не больно», «Круглянский мост», и имя Быкова встало в один ряд с именами Виктора Некрасова и только что пришедшими к нам Ремарка и Хемингуэя. Быков был для меня сама честь и честность, а гнусные статьи против него, утверждавшие, что он позорит войну, чернит советского воина и т. д., лишь прибавляли ему славы.

Мало того, что он смотрел на войну как на преступление (причем с обеих сторон), что без страха писал о крови, грязи и предательстве, в его повестях, как сердце в грудной клетке, бился вопрос: можно ли купить жизнь, заплатив за нее совестью, или война все меняет, все оправдывает, все покрывает? Уместен ли в ее условиях нравственный императив?

То был коренной вопрос не только войны, но и жизни, и потому повести Быкова попадали в самый центр споров о прошлом и настоящем, разгоравшихся как между целыми течениями, так и в душе каждого мыслящего человека.

«Новый мир», где постоянно печатался Василь Быков, превратился примерно на 10 лет — с 1962 по 1971 — в литературную Брестскую крепость, которую не могли взять ни КГБ, ни КПСС. Осада, повторяю, длилась много лет, и все это время повести Быкова были, что называется, на передовой.

Человек, исповедующий этический максимализм, Быков строил свои повести по принципу окончательности: в финале не должно было оставаться никакой неясности, невыясненности. Конец ознаменовывался расставлением всех точек над «i». Меня не страшил его максимализм — пример бесстрашия, который Быков подавал как писатель, не имел для меня альтернативы.

Его сюжеты выстраивались по одному и тому же чертежу: человек попадал в беду (бедой была прежде всего война), беда или ломала его, или он, не подчинившись ей, выходил на свет, как не сдавшиеся защитники Брестской крепости. Они даже не выходили — их выносили оттуда на носилках.

Маятник сюжета раскачивался от точки к точке. И на одном конце этого полукруга твердо обосновывалось благородство, на другом — неминучая подлость.

Третьего дано не было.

Так выстроена, может быть, и самая знаменитая повесть Быкова «Сотников». В рукописи она носила название «Ликвидация». С одной стороны, название это соответствовало определению акта казни, с другой — характеризовало предательство Рыбака как самоликвидацию.

* * *

Наша вторая встреча с автором «Сотникова» произошла в Ялте, в Доме творчества писателей, осенью 1972 года. Мы приехали сюда почти одновременно и оказались за одним столом в столовой. Быков мало изменился, разве слегка отяжелел, лейтенантская стройность и выправка исчезли, а улыбка на его лице, так красящая его облик, появлялась все реже. Появились паузы молчания и долгого погружения в себя.

Мы вскоре стали называть друг друга по имени, не переходя, впрочем, на «ты». Дня через три после его приезда он пригласил

меня к себе в номер и показал нечто такое, что сразу заставило меня понять, как нелегко ему живется.

Несмотря на то, что был день, в номере горела настольная лампа. Быков подвел меня к ней, посадил за стол и положил в круг света, падавший от лампы, почтовый конверт.

«Вот видите, — сказал он, — это письмо я получил сегодня». На конверте был написан адрес Дома творчества и фамилия получателя: адресован он был В. Быкову. Обратного адреса и фамилии отправителя на нем не значилось.

Василь перевернул конверт и попросил внимательно рассмотреть его изнанку. Я долго всматривался, но ничего обнаружить не смог.

«А вы смотрите, смотрите!»— настаивал он, и я, поднесши конверт ближе к глазам, увидел, что его верхняя часть — та, которою заклеивают письмо, выглядит несколько не так, как нижняя. Вверху бумага показалась мне шершавее, тогда как низ конверта был гладкий.

«Это значит, — пояснил Быков, — что письмо перлюстрировали, т. е. вскрывали прежде, а потом, проутюжив, отправили мне».

«И вы знали, что получите именно такой конверт?» — спросил я.

«Еще бы, ведь послал его и не далее, как два дня назад, именно я!»

Так он проверял, следят ли за его передвижениями или нет. Ответ был получен: следили. Не успел он появиться в Ялте, как соответствующие службы были предупреждены и взялись за дело. Но тут им не повезло — внутри конверта оказалась пустая открытка. Быков их переиграл.

Но я представляю, какого напряжения нервов стоила ему эта «игра». Если человек приезжает к теплому морю, где его ждет отдых и свобода отдыха, где все, что осталось там, за крымскими горами, должно немедленно отодвинуться и забыться, и в первый же день идет на почтамт, покупает конверт и открытку и отправляет их самому себе, значит, он на страже, он на взводе, он чувствует себя как волк, которого держат в кольце красных флажков.

Позже Василь рассказал мне, как ему живется в Гродно (он, кажется, тогда жил еще в этом городе), как бьют стекла в классе, где преподает его жена, как топтуны смотрят ему в спину, про подметные письма, угрозы по телефону, про вызовы в КГБ. В

его квартире был спаренный телефон. Это не доставляло ему никаких неудобств. Но вот явились непрошеные «электрики» и объявили, что поставят ему отдельный номер. Напрасно он отговаривал их это делать, ссылаясь на, что ему и так хорошо, — они телефон распарили.

А дело заключалось в том, что спаренный с соседями телефон нельзя прослушать, отдельный же номер спокойно поддается прослушиванию.

Посмеялись на прощание «электрики» и добавили: «Теперь болтайте сколько хотите!»

* * *

Василь приехал в Ялту с фотоаппаратом и много снимал. Однажды он щелкнул и меня: было это в доме-музее Чехова. Мы долго добирались туда, осиливая крутую, идущую в гору дорогу. Возле музея стояла толпа. Но Быкова узнали. И нас пропустили без очереди. Помню, как Василь не хотел уходить из кабинета Чехова. Он стоял и оглядывал портреты на стенах, стол Антона Павловича и о чем-то думал. О чем? Этого мне не дано знать.

Я был благодарен ему за эти минуты неявной близости, за согласие наших молчаний, а иногда и откровенных бесед. Чаще они проходили на воле, а не в Доме творчества. Однажды мы отправились на городское кладбище, где был похоронен белорусский поэт Максим Богданович.

Могилу Богдановича нам не удалось сыскать, да и мудрено это было сделать, когда само кладбище напоминало свалку — многие надгробия были засыпаны мусором, иные провалились, от третьих не осталось и следа. Мы бродили среди повергнутых на землю крестов, памятников, всюду валялись растерзанные венки из железных или бумажных цветов.

Василю, видно, очень хотелось постоять возле последнего пристанища автора книги «Из песен белорусского мужика»: он и сам был мужик, родился в деревне.

Уже почти выходя с кладбища, мы наткнулись на валявшийся прямо на аллее памятник с торчащим из мрамора стальным штырем. Это был камень с могилы Анны Григорьевны Достоевской, скончавшейся в Ялте в 1919 году. Как мы узнали потом, внук Анны Григорьевны вывез прах бабушки в Ленинград и захоронил возле Достоевского, а надгробный камень не пожелал взять.

* * *

Василь писал тогда новую повесть. Заходя к нему, я каждый раз видел в углу стола аккуратно сложенные в стопку листы бумаги, исписанные хоть и мелким, но понятным почерком.

Писал он на белорусском, но текст, который я видел, был русский. Василь сам переводил себя, и под многими его повестями стоит пояснение: авторизованный перевод с белорусского. Кое-кто говорил, что он вообще плохо знает родной язык, а когда в Белоруссии начался патриотический подъем (случилось это сразу после перестройки), такие голоса стали звучать громче.

Кому он собирался отдать свое новое, писавшееся в Ялте, сочинение? Конечно, «Новому миру», хотя там уже не было Твардовского.

Да и «Сотникова» он напечатал там, когда журнал возглавил другой редактор. Василь, конечно, жалел, что не забрал свою рукопись, как это сделали авторы «Нового мира», не желавшие сотрудничать с преемником Твардовского, но печатание «Сотникова» все же оказалось ему дороже. В минуту откровенности (впрочем, откровенен он был всегда) Василь поведал мне о последнем разговоре с Твардовским. Он позвонил Александру Трифоновичу в дни, когда тот — уволенный по высшему указанию — собирал бумаги.

Речь шла о «Сотникове».

«Я спросил Твардовского, — сказал Василь, — как мне быть с моей повестью. Оставлять ее в «Новом мире» или не оставлять. «А, ты не знаешь, что тебе делать? — ответил Твардовский. И, почти срываясь на крик, отрубил: — Так пошел же ты на ...!» И бросил трубку».

Другой писатель, не Василь Быков, никогда бы не рассказал об этом даже близкому человеку. Но он был рыцарь. А рыцари не любуются собой, как девушки, привыкшие созерцать в зеркале свою красоту. Рассказывая мне о разговоре с Твардовским, он вновь клял себя за мгновенье слабости.

Твардовский требовал верности, а от кого ещё можно было ждать её, как не от Быкова?

Разбирая сейчас этот случай, я думаю, что оба были правы. Для Твардовского с падением «Нового мира» кончалось всё: влияние на общество, пребывание среди собранных им по принципу близости духа людей, наконец, просто жизнь, ибо без журнала он уже существовать не мог. И смерть пришла за ним очень скоро.

Прав был и Быков, сознающий, что он написал, может быть, лучшую свою вещь и желающий её напечатать. «Сотникова» ни за что не опубликовали бы ни в Минске, ни в Москве. Уходить из-под знакомой миллиону читателей голубой обложки (под которой и без Твардовского позволят делать то, что не позволят другим) значило зарыть свое детище в землю и позабыть, где оно зарыто.

Для писателя такие похороны им написанного — та же смерть.

Не знаю, так или не так рассуждал тогда Быков, но «Сотникову» он остался более верен, чем Твардовскому.

В ту осень ему часто звонили из «Литературной газеты» и просили дать отповедь какому-то западному изданию, исказившему смысл его творчества и рассказавшему о гонениях на Быкова в СССР. Чувствовалось, что Василь устал от постоянного надзора за собой, от постоянных проверок его лояльности и такого рода просьб. Он нервничал и как-то спросил меня, как ему быть. Что я мог посоветовать ему? Он был старше меня, опытнее и мудрее. И все же я сказал, что стоит подставить «им» палец, как откусят всю руку.

Он все-таки ответил своим западным недоброжелателям, и его письмо было опубликовано в «Литературной газете». Никакой выгоды, никакого расположения верхов Василь при этом не искал. Ему просто хотелось, чтоб его оставили в покое.

В Ялте у него были счастливые паузы, когда он с детской радостью отдавался отдыху. Он плескался в море, смеялся и, видимо, забывал о том, что там соображают о нём в Москве или еще где. В эти минуты он был истинно свободен, и, глядя на него, я думал: сколько же в нём неизжитого желания счастья, бузы и веселия, в которых он, как правило, отказывал своим героям.

Он был писатель печальный.

Знак беды (так назвал он повесть о коллективизации) как некая звезда неизменно стоял над его судьбой и его книгами. И, наверное, если б эта звезда наконец сошла с неба и перестала бы висеть над ним, он стал бы таким, каким я наблюдал его в те счастливые мгновения в Ялте.

* * *

Когда мы покинули это благословенное место, связь между нами оборвалась. Но Быкову предстояло выдержать ещё одно тяжелейшее испытание. Те, кто мечтал его согнуть, не забывали

о нём. И в один прекрасный вечер (или уже была ночь) ему, находящемуся в командировке в каком-то городе и проживавшему в гостинице, позвонили из Москвы.

Незнакомый голос, отрекомендовавшись сотрудником газеты «Правда», сообщил Быкову, что завтра в номере будет напечатано письмо писателей, сурово осуждающих Солженицына, и что под этим письмом, подписанным видными деятелями культуры, стоит и его, Быкова, подпись.

Василь в трубку закричал: «Нет!», что-то хотел добавить, но Москва дала отбой — она не желала его слушать.

На следующий день вышел злополучный номер «Правды», где среди авторов напечатанного в ней письма (по-моему называвшего Солженицына чуть ли не «власовцем») рядом с другими именами стояло и имя Быкова.

Это был удар прямо в сердце. С Быковым случилось то, что случалось в его же повестях с его героями. Авторы этой подлой акции решили «ликвидировать» писателя Быкова, потому что с таким клеймом он был уже не Быков. Теперь любой гражданин, показав ему эту газету, мог сказать: «А ты кто? И чем ты отличаешься от изображенного тобой Рыбака? Или от труса Голубина из повести «Пойти и не вернуться»?

Как было доказать свою правоту, как рассказать о том, *как* все произошло? В печати никто не даст этого сделать, А ходить по домам и объясняться с теми, кто до сей минуты верил в тебя — да разве это возможно?

Василь замкнулся. Представляю, на сколько звонков ему пришлось отвечать, на сколько вопросов на улице, в доме, где он жил. Завистники и ненавистники, тут же повылезшие из нор, потирали руки и высоко задирали носы: «Вот вам и Быков!»

Я вскоре послал ему письмо, где вспомнил Ялту, наши встречи и поздравил его с наступающим Новым годом. Он тут же откликнулся. И его короткое, горькое письмецо столько поведало мне о тоске и одиночестве, которые достигают такой пронзительности только у края отчаяния. «Только природа не изменяет», — писал он, и этим всё было сказано.

Быков после этого много писал, нигде, как всегда, не отступая от правды, но то ли кончилось его время, то ли оно кончилось и для нас. Власть, похоже, считала «дело Быкова» закрытым. На него посыпались премии и награды: Государственная премия (1973), Ленинская премия (1986), звание Героя Социалистического Труда (1984).

Он, кажется, уже начинал писать по-новому — не столь жёстко по отношению к своим персонажам, как прежде, но печаль его при этом усиливалась.

Последний раз мы виделись с ним в Риме осенью 1990 года. Покойный Владимир Максимов и, слава Богу, здравствующий итальянский славист Витторио Страда организовали встречу писателей из России. Идея была проста: помирить тех, кто в перестройку рассорился, кто и до нее представлял разные течения в родной словесности, но все же не враждовал.

Тут были Д. Лихачев и В. Солоухин, Г. Бакланов и В. Крупин, С. Залыгин и В. Астафьев, В. Быковский и Ч. Айтматов.

Был и Быков.

Короткие реплики в холле гостиницы, где мы ожидали очередного выхода на «мероприятие» (встречи проходили в здании итальянского парламента), — вот всё, что уже формально соединило нас тогда с Василём. Он был молчалив, может, чувствовал себя плохо (давняя астма), с его лица не сходила печать утомленности. Все же он рассказал мне, как не смог выехать вовремя из дома в аэропорт, так как заказанное им такси не пришло. Он считал, что это не случайно, что это происки белорусского КГБ.

Пришлось ловить попутную машину.

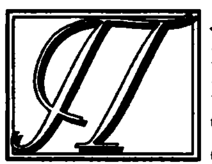
Мы не виделись восемнадцать лет. Что делает время со всеми нами? Это знает только наша душа, и никто больше. Все мои прежние чувства по отношению к Быкову остались такими, какими и были. В этом смысле я не «состарился».

Но что за это время произошло в душе героя моей литературной молодости, я не знал. И не узнаю, конечно. На книге, которую Василь прислал мне после нашей встречи в Ялте, он написал: «С верой, надеждой и любовью».

Я и отвечал ему тем же.

2003

АКВАРЕЛЬ С МАКАМИ



лотно застроенная Москва с деревянными домиками, зелеными двориками, с лесом крестов на куполах, казалось, и строилась мирно, постепенно, медленно прирастая пригородами и слободами.

Петербург возник мгновенно, как призрак из марева, как овеществленный мираж. И простор ему понадобился не московский, а морской, океанский — окно не только в Европу, но и в бесконечность. И строил его царь-романтик, впрочем, подмешав в мечту политический интерес.

Порыв романтизма, пронесшись над тремя столетиями, вдруг угас в XXI веке. Он разбился о бетон прагматизма.

Однако в небе над Невой нет-нет да и сверкнет зарница, говоря о чьей-то отлетевшей жизни. Виктор Конецкий умер год назад, но без его имени нельзя представить Петербург конца XX века. Моряк и писатель, он был одним из последних романтиков этого города.

* * *

Конецкий неотделим от Питера, от его пейзажа, от ветра, гонящего волны по Неве, устремляющейся к морю, куда жадно тянулась его душа, ибо ей было мало одного писательства. И поэтому понять его до конца вряд ли сможет сухопутный человек, каковым я и являюсь.

Его морской китель с погонами капитан-лейтенанта, который Виктор, правда, не так часто надевал, всегда ставил меня на некоторое расстояние от него, говоря, что я не совсем «свой», хотя обладатель этих погон и золотых пуговиц не так уж плохо относился ко мне.

Имя Виктора Конецкого в шестидесятые годы гремело, фильмы по его сценариям потрясали залы, а прозрачная, легкая,

веселая проза тут же поставила его в первый ряд «четвертого поколения», как назвали пришедших в литературу детей войны.

Наша первая встреча сильно отличалась от трафарета литературных знакомств, возникающих, как правило, на почве взаимных похвал. И выглядят они так: Писатель — критику: «Слушай, старик, ты написал обо мне замечательную статью. Я тебя люблю». Критик — писателю: «Рад, очень рад. Ты, Вася, гений». Пожимают друг другу руки (или — сразу в объятия) и отправляются спрыснуть завязавшуюся дружбу.

Тут все было не так.

В 1965 году в журнале «Сибирские огни» появилась моя статья «Подводя итоги». Речь в ней шла о «прозе молодых», в том числе и о «Повести о радисте Камушкине», написанной В. Конецким. Тогда уже вышел «Один день Ивана Денисовича» А. Солженицына, и проза В. Аксенова, Г. Горышина и В. Конецкого казалась на его фоне детской игрой.

Больше других в статье досталось Конецкому. О повести про радиста Камушкина я писал: «Трагедия, случившаяся с Камушкиным (имелся в виду арест отца и встреча сына с ним в комнате следователя в НКВД), для него не трагедия. Он одевает ее в экзотические одежды своих псевдочувств, своих полупереживаний. И повесть обваливается, как декорация, погребая под собой героя и автора».

А о свидании Камушкина с отцом, который для того, чтобы спасти сына, признается ему, что он настоящий «враг народа» (и сын принимает это вранье за правду), я высказался еще суровей: «Как это трогательно правдоподобно и симпатично лживо!»

И вот минует какое-то время, сижу я в Центральном Доме литераторов и пью кофе. И вижу: ко мне направляется невысокого роста мужчина в морской форме. Подойдя, он вежливо здоровается и говорит: «Я прочитал Вашу статью. По-моему, очень хорошая статья». И, протягивая руку, представляется: «Виктор Конецкий».

Я опешил. Обычно автор, обиженный критиком, посылает своего зоила к чёрту и затаивает грядущую месть. Но Конецкий был не только писатель, но и офицер русского флота. А русский офицер (да ещё моряк) при любых обстоятельствах остается мужчиной.

Встретились мы вновь спустя год на квартире у Федора Абрамова: и тот и другой жили в одном доме. Присутствовал на этих посиделках и ленинградский критик Адольф Урбан. Адольф

был очень смешливый человек, да и все мы оказались не чужды стихии смеха.

Конецкий весь вечер был на арене. Шутки, прибаутки, анекдоты, вымышленные и непридуманные истории сменяли друг друга. Это был сольный концерт, которому мог бы позавидовать сам Райкин. О, Виктор был артист!

Говорят, что тот, кто смешит других, сам склонен к меланхолии. И смех лишь защита от этого тяжелого состояния. Лицо Виктора в течение, по крайней мере, четырех часов, сохраняло полную невозмутимость. Он наблюдал, как хохочем мы, — и это его, конечно, подогревало — но сам оставался твёрд. Когда я с ним познакомился поближе, то узнал, что от вспышек безудержного комизма он способен в минуту перейти к отчаянно-черной тоске. Такие перепады были, надо сказать, не редки.

С ним было непросто, но его нельзя было не любить. 1. За благородство, 2. За внутреннюю красоту, 3. За талант, 4. И — при всей внешней суровости —за нежность сердца.

Виктор много лет жил с матерью (отец их бросил), а это особый сюжет. Матери ревнуют сыновей ко всем женщинам и хотят, чтоб дорогие чада оставались с ними и любили *только их*. Наверное, поэтому Виктор так поздно женился. Лишь оставшись один, он решился на этот шаг.

Однажды, разглядывая альбом с фотографиями, он остановился на снимке, где были запечатлены актеры, игравшие в его фильме. И, глядя на лицо одной женщины (она была очень красива), с грустью произнёс: «Я подозреваю, что у меня от неё есть ребёнок. И, по-моему, это девочка». Я понял, что он очень хотел верить в это, хотя, наверное, это была только мечта.

Летом 1974 года Конецкий пригласил нас с женой погостить у него в Ленинграде. Мы с радостью согласились. Было начало лета, трамваи, проходящие по улице Ленина, где стоял его дом, поднимали в воздух сухую пыль. Как всегда, в городе было тяжело дышать, но окна квартиры, где мы поселились (Виктор отвел нам пустующую мамину комнату), были широко открыты.

Он почти не поднимался с дивана из-за болей в позвоночнике. Чтоб отвлечься от мучающих его приступов, Виктор постоянно смотрел телевизор. Ему не важно было, что там показывают — новости или футбол, — то была психотерапия.

Несмотря на свой «постельный режим», он заботился о нас, как нянька. Звонил в театр Товстоногову и, называя того «Гогой», просил оставить два билетика. Сводил еще с кем-то, кто

стал бы нашим гидом по Ленинграду. А когда мы возвращались, то на кухне находили сковородку с жареной картошкой и что-то мясное, а также заваренный до черноты чай.

Сам Виктор пил почти что чифирь, а к еде был равнодушен. Кружка горячего чая, сквозь маслянисто-черную толщу которого нельзя было разглядеть дна, всегда стояла рядом с диваном на столике. Там же стояли и чиненая-перечиненая пишущая машинка, и пепельница, полная окурков.

Но как-то наш хозяин решил подняться и, вызвав такси, велел шофёру ехать в Новую Голландию. Место это не самое светлое в Петербурге, скорей даже темное, угрюмое. Узкий канал обтекает высокую кирпичную стену не то крепости, не то верфи, выстроенных еще при Петре. Вода в канале илистая, темная. В ней отражается, с одной стороны, нависшая над нею стена, с другой — стоящие напротив неприветливые дома. В одном из них жил во время блокады мальчик Конецкий с матерью.

Мы зашли в подъезд этого дома. Под куполом изогнутого потолка тянулась на второй этаж лестница, а первый был просторен и пуст.

«Вот здесь, вдоль стен, — сказал Виктор, — стояли по стойке смирно замороженные трупы. Мы поднимали их с пола, потому что они перекрывали проход. И они стояли тут до весны, и хотя это были мертвые тела, они так высохли, что не пахли».

Я помню рассказ Конецкого, действие которого происходит в блокадном Ленинграде. Мальчик, подросток, отправляется в поход к отцу, чтоб выпросить у него кусок хлеба. Отец давно не живет с ними, но он большой начальник и может помочь сыну. Мальчик ползком передвигается по тротуару, пот заливает лицо, а глаза видят только то, что внизу, — шершавую поверхность асфальта. Наконец его взгляд упирается в стоящие перед ним высокие белые бурки с желтыми кожаными носами. Это и есть отец.

И как же, ставши капитаном и писателем, он мог про это забыть? Как мог не возгордиться тем, что не пропал, не сгинул, а выучился и сделался знаменитым? Пусть это гордость ребёнка, но кто из детей войны не сохранил её до седых волос?

Повышенный градус самоуважения естествен для тех, кто знал голод и холод. Кто обретался где-то «внизу» и оттого не страшится оказаться там снова. Оттого им противны те, кто, обдирая ногти, карабкается к славе, ищет её, и ею одною только и может быть вознагражден. Таких искателей чинов, особенно

среди интеллектуалов (или желающих числиться таковыми), Виктор не любил. При мне он однажды «срезал», между прочим, будущего министра, сказав ему: «А не кажется ли тебе, имярек, что ты сидишь между двух стульев?»

Этот имярек только что публично превозносил его перед большой аудиторией и, конечно, рассчитывал на ответный реверанс. Но в ответ получил то, что получил. И, поскольку дело происходило на людях, это была публичная казнь. Жена будущего министра бросилась в плач, а сам полуинтеллигент-полукарьерист стал бледен, как стенка.

Виктор не жаловал таких господ. Вообще он был разборчив в дружбе и подъехать к нему на кривой козе было невозможно. Его не могли обмануть ни писательские клятвы в любви, ни игра в своего в доску простого парня. У него было безошибочное чутьё на подлинность. Как в прозе он был порой эстетически изыскан, так и в жизни обнаруживал безупречный вкус.

Он знал цену трудному пути к вершине.

Судьба, впрочем, наделила Виктора талантом юмора, что всегда смягчало даже его гнев. Я думаю, этот дар вытаскивал его из самых глубоких ям и не давал погружаться в стихию сарказма. Он же в отношениях с людьми уходил от лобовых столкновений.

В молодости он просто купался в юморе. Ранний Конецкий — это и фильм «Полосатый рейс», снятый по его сценарию, и безумно смешные приключения человека (его играл Евгений Леонов), у которого обнаружился тридцать третий — незаконный — зуб (фильм «Тридцать три», сценарий В. Конецкого).

Вначале его смех был почти простодушен (хотя не без некоторых едких намеков), но с годами процент задумчивости в этом смехе рос. И прибавлялся процент горечи.

В ту самую встречу у Абрамова Виктор часа четыре держал нас в состоянии помешательства, потому что так смеяться, как смеялись мы, можно было, по словам Ивана Александровича Хлестакова (тоже короля юмора), лишь «свихнув с ума».

Меня Виктор считал безнадежно помешанным на Гоголе. Но когда в 1979 году в ЖЗЛ вышла книга «Гоголь», он прислал мне замечательное письмо. Не стану его цитировать, но щедрость автора письма была непомерна.

Я получил его в те дни, когда между нами развернулись эпистолярные битвы, касающиеся его собственных книг. Я позволял себе отчасти подшучивать над ними, Виктор откликался уже

не шутками, а некоторым рёвом. Мы тогда чуть не поссорились из-за резкого тона, взятого обеими сторонами.

Будучи человеком воспитанным, Виктор мог сорваться в грубость, которая больно ударяла по человеку. В такие мгновенья лицо его делалось тёмным, глаза становились узкими и бьющий в эти щели лазерный луч насквозь прожигал несчастного. От чего это шло? От ран детства, которые не заживали? И которые, начиная ныть, заставляли гулять нервы? Надо учитывать и то, что кроме Высшего военно-морского училища блокадник Конецкий прошел полный курс улицы и двора.

Грубость и нежность уживались в нем. Бывало, пишешь ему письмо и, что греха таить, пытаешься встроиться в его стиль, в его вольное обращение с адресатом, и в ответ получаешь затрещину. И еще долго размышляешь потом: а стоит ли с ним переписываться?

После «Радиста Камушкина» я не писал о Викторе. Но вот вышла его книжка «Соленый лед», и я откликнулся на нее рецензией. Не было там ни возвеличения автора, ни «дружеского» снисхождения к нему. Спасенье на водах, бегства в полярный рейс или в плавание к Австралии, которые Виктор описывал, выглядели как спасенье относительное. Все равно надо было возвращаться на берег и к той жизни, где вместо океана плескалась плененная гранитом Нева, где не свистел ураган, а попыхивал по утрам старый чайник, и под ногами был паркет или тротуар. И бесстрашного «морского волка» сменял рефлектирующий петербургский интеллигент.

В жизни Виктор «качался» между морем и сушей, но и в море, и у себя дома он был естествоиспытателем своей судьбы, а также судьбы человечества (поверьте, говорю это вполне серьезно).

После рецензии о «Соленом льде» я сделался «специалистом по Конецкому». Мне присылали из издательств на отзыв его рукописи, просили писать предисловия к его книгам. Я любил его прозу (любил и автора), но не привык писать «по заказу». Что-то должно было вырасти в моей душе, прежде чем я брался за перо. И Виктор на мои отказы выполнить просьбы издателей не обижался.

Он был слишком тонок для того, чтобы ставить личные отношения в зависимость от отношений литературных. Он умел ценить чужую суверенность, так же как и свою собственную.

Мы переписывались, конфликтовали в переписке, но переписка, как и встречи, продолжалась. Вероятно, нас соединяло

то, что выше литературы: война (святая святых нашего детства), безотцовщина, романтизм. Был ли Конецкий мистик? Был ли он религиозен? Он нигде не упоминает об этом, но он писатель, заглядывающий по ту сторону бытия.

Помню, однажды он удостоил меня высшего доверия: подарил написанную им акварель с маками и на обратной ее стороне заверил собственным автографом, что отныне та принадлежит мне.

В 1973 году мы целую осень прожили бок о бок в Переделкино. Погода стояла сухая, деревья за окнами меняли цвет, и точно так же менялся он на акварелях Конецкого. Он писал исключительно пейзажи, людей на его картинах не было, и, что еще страннее, отсутствовало и море. Клёны из прозрачно-жёлтых делались смугло-красными, потом багровыми, лес редел — и как только он окончательно обнажился, Виктор уехал в Ленинград.

Мы тогда виделись на дню по нескольку раз, позже к нам присоединился Григорий Чухрай. Высокий, красивый (ещё без седин), он сразу пленил нас какой-то внутренней деликатностью.

Господи, сколько прекрасных людей жило на нашей земле в те годы!

На беду, я пригласил в Переделкино своего приятеля, большого поклонника прозы Конецкого. Приятель — он был намного моложе нас — тут же сел играть с Виктором в шахматы. И всё бы ничего, но гость оказался сыном контр-адмирала, а стало быть, и знатоком морского дела. И по мере того, как они передвигали фигуры на доске, между противниками стал завязываться разговор, очень скоро начавший раздражать Конецкого.

Строптивый отпрыск адмирала мало того, что стал теснить Виктора на доске, но и всё нахальнее вторгался на его — как считал Виктор, только его! — территорию, а этого капитан дальнего плавания снести не мог.

Шахматное сражение грозило перерасти в Цусиму, Виктор (проиграв три партии подряд), вероятно, смахнул бы с доски фигуры, если б не грянуло время ужина.

Наезжая в Москву, он иногда ночевал у нас. Как-то он явился в наш дом в мое отсутствие. Жена сказала ему, что я скоро буду, но не уточнила, где я задерживаюсь. Она усадила его за стол и стала кормить. А я в это время сидел в номере гостиницы «Россия», беседуя не с кем иным, как с начальником отдела литературы московского КГБ.

Что хотело от меня это ведомство? Пустяка — чтоб я отрецензировал уж два года как выходивший в Париже журнал «Континент». Ведомству хотелось знать моё мнение об этом, безусловно, с его точки зрения, вражеском издании. Был декабрь 1976 года, и до горбачевской «перестройки» было еще далеко.

Я ответил кагэбэшнику, что рецензировать «Континент» не буду.

Когда я приехал домой и рассказал об этом Виктору, с ним случилась истерика. Он сжал виски ладонями и, качаясь на стуле, как человек, у которого страшно болит голова, приговаривал: «Зачем ты мне это рассказал? Зачем ты мне это рассказал?»

Видать, и ему пришлось наносить подобные визиты.

Тогда интеллигенцию с упрямством, достойным лучшего применения, просеивали через это сито. И у каждого, кого, по существу, призывали стать стукачом (в моей жизни это случалось дважды), лежала на сердце гиря. Это был груз стыда и ненависти: стыда за то, что не сразу послал их подальше, и ненависти к себе, всё ещё не изжившему страх.

* * *

Перечитывая сейчас письма Виктора, вспоминая, как мы жили у него в Питере, как возился он со мной, когда меня сбил мотоцикл, как протирал водкой рану и бинтовал мою ногу, а потом весь вечер следил за мной с дивана (так мать не спускает глаз с ищущего ее поддержки ребёнка), я спрашиваю себя: почему мы не виделись последние двадцать лет? Почему, приезжая в Питер или проезжая через него по многу раз в году, я не позвонил ему и не зашел?

Он-то в Москву не наведывался, да и по Петербургу передвигался с трудом.

Моя вина. Моя глупая боязнь, что у него другая жизнь (он женился), что подзабыл меня, что... да Бог знает, что это «что»?

Одно утешает меня: я никогда не увижу его старым, погасшим. Я не увижу его беспомощным и стыдящимся этой беспомощности. Я буду помнить его молодым, весёлым, победоносно-весёлым. Может быть, даже усталым, с натянутой на скулах кожей в мгновенья сердечных вспышек, но зато и со светящимися зайчиками в глазах, обещающими разрядку.

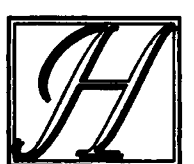
Я буду видеть его таким, каким он был в наш приезд в Ленинград.

Он в своей обычной позиции на диване, работает телевизор, а на стенах, на стульях, на всей имеющейся в комнате мебели развешаны или стоят акварели. Пылают огнем маки, солнце пробивает листья клёнов, и всюду веселье цвета, превращающее эту темную квартиру в сотворенный рай.

Виктора нет, а его маки горят. У любви, ласки и красоты смерти нет.

2003

РЫЦАРЬ — ОРУЖЕНОСЕЦ


ачну с эпизода, который произошел незадолго до того, как Юра ушел от нас.

Был поздний час. Гости уже расходились. Я вышел проводить Юру до метро. Когда открылась парадная дверь, мы услышали, как в соседнем подъезде кто-то отчаянно просит о помощи. Кричала женщина. Собравшаяся толпа гудела, кто-то показывал на окна пятого этажа: крики, судя по всему, неслись оттуда. Мы направились своей дорогой (дескать, какое нам дело до чужой драки), как Юра вдруг резко развернулся и двинулся навстречу крикам. Что оставалось делать? Мы пошли за ним.

Нам стали советовать не связываться «с этим хулиганьем», но Юра (он в то время уже хромал и пользовался при ходьбе палкой) решительно рассек толпу, вошел в подъезд и нажал кнопку лифта.

Лифт поднял нас наверх. На площадке пьяный мужик таскал за волосы женщину. Они только что вывалились из квартиры, где и началось побоище. Мужик наконец бросил женщину на пол и, матерясь, стал рвать на ней лифчик.

И тут Юра встал между ними.

Не стану описывать дальнейшее, скажу только, что пьяный попятился и отпустил жертву, лицо которой было в крови. Та мгновенно поднялась и с ходу принялась защищать обидчика (оказалось, что он её муж), прося нас не вмешиваться. Вероятно, она решила, что мы хотим вызвать милицию. Муж, присмиревши, сказал ей: «Идем!» — и дверь за ними захлопнулась.

В тот вечер Юра дал нам понять, что он не дрожащий за свою жизнь инвалид, а мужчина. И к тому же бывший офицер, но не из тех, что сегодня продают солдат и глумятся над ними, а из тех, что ещё помнят о законе чести.

Юра рано остался сиротой. Отец его, Владимир Ставский, усыновивший Юру в первые дни войны, погиб на фронте, мама

(она была красавица) умерла в 1945-м. Сейчас урна с её прахом и с прахом сына стоит в одной нише в стене Новодевичьего кладбища. В двух шагах от них похоронены Гоголь, Чехов и Михаил Булгаков. Когда я бываю там, то навещаю сразу всех. Булгаков и Чехов лежат рядом с жёнами, а Гоголь — в одиночестве. Юре с мамой, кажется, легче вдвоём нести ношу вечности.

Мама его писала (и печатала) стихи, и, наверное, следуя ее примеру, Юра не остался в армии, а поступил на факультет журналистики МГУ. По окончании его работал в «Учительской», а потом в «Литературной газете», которая и свела нас.

Когда мы познакомились, он был в расцвете своей красоты (не боюсь так говорить, хотя речь идёт не о женщине). Волнистые каштановые волосы, яркие голубые глаза, нежные губы. Моя квартирная хозяйка называла его «молодой Байрон». Он и, вправду, походил на Байрона, но стихов не писал, а больше уважал устный жанр, в котором — если иметь в виду чтение рассказов Зощенко — ему не было равных.

Говорят, Зощенко читал свои вещи с отстраненно-серьезным лицом: зал катался от смеха, а автор сохранял самообладание.

Юра не подражал Зощенко, но во время чтения тоже не улыбался, зато я, знающий наизусть ударные места, не мог удержаться от хохота.

Затрёпанная книжка Зощенко всегда была у него под рукой. Когда появлялась пауза, он раскрывал ее и приступал к чтению. В его репертуаре особое место занимал рассказ «Аристократка». Юра начинал читать его не спеша и как бы не имея никакого отношения к происходящему, но внезапно, переходя на голоса двух действующих лиц — пролетария и приглашенной им в театр аристократки, подносил огонь к фитилю готовой взорваться гранаты. И она взрывалась — аудиторию охватывало бешеное веселье.

История о пролетарии и аристократке и смешна и грустна. Ведь дамочка, которую несчастный ухажер в антракте привел в буфет, пожрав гору пирожных, пожрала заодно и его месячное жалованье.

Зощенко Юра обожал, и уже в 60-е знал о нём почти все: все о его жизни, о женщинах, которых тот любил, о его привычках, странностях и характере. И хотя на первых порах это было только хобби, чем более Юра входил в мир Зощенко, тем очевидней делалось, что тут не хобби, а любовь. Его бесцельная до этого жизнь приобрела цель: он призван был защитить Зощенко, воз-

величить Зощенко, поднять его на вершину, где обитали гении русской литературы.

В начале 70-х он принялся рыскать по «букам», по частным лицам, обменивать дорогие книги из своей библиотеки на любую тощую брошюрку с заметками Зощенко о мастерстве или его короткими рассказами. В копилку шли книжки, вышедшие в библиотечке «Огонька» и в библиотечке «Крокодила», книжки для малышей и книжки для взрослых. Лет через пятнадцать на стеллаже в его кабинете толпились бесчисленные прижизненные издания Зощенко. Позже вдова Юры Тамара за символическую плату передала эту коллекцию музею-квартире в Петербурге.

Юра долго не решался писать о своем любимце. Он желал знать о нём больше и больше и прежде всего (что может показаться причудой человеку нашего времени) заслужить право на это писанье. Не сразу он познакомился и с женой Зощенко Верой Владимировной и его сыном Валерием. Когда знакомство состоялось, Юра стал своим человеком в их доме.

О том, как к нему относился сын Зощенко (внешне — точная копия отца), я сужу по одному вечеру, проведенному вместе с ним и с Юрой в Театре имени Гоголя. Там давали пьесу Зощенко «Парусиновый портфель». Валерий Михайлович — смуглый, черноволосый, застенчивый и с такими же, как у отца, маленькими детскими ручками, весь спектакль просидел молча. Он лишь изредка благодарно оглядывался на Юру, приведшего его сюда. В его глазах была и благодарность, и печаль. По выходе из театра он покорно пошел за Юрой, кивнув мне на прощанье.

Не будь моего друга, у Зощенко не было бы музея, не было бы изданий множества его книг, в свое время изъятых из библиотек или просто не изданных. Некоторые из них по-прежнему состояли под запретом, поскольку ни доклад Жданова 1946 года, где Зощенко был объявлен «подонком», ни постановление ЦК ВКП (б) по этому докладу не были пересмотрены. Надо было пробивать Зощенко через цензуру и через заградотряды, состоящие из рецензентов, редакторов, главных редакторов и т. д.

Под музей удалось отбить квартиру Зощенко в доме на Екатерининском канале. Дом этот одной стеной выходит на печально знаменитую набережную, где террористы убили Царя-Освободителя, а другой — на улицу, которая до недавнего времени носила имя вдохновительницы этого злодеяния – Софьи Перовской. Сегодня на доме две мемориальные доски: одна с

именами известных писателей и историков литературы, живших здесь, вторая — посвященная только Зощенко. Я думаю, это справедливо.

Осенью 1992 года с телевизионной группой, снимавшей передачу о Зощенко, я побывал в этом доме. Юра, участвовавший в нашей передаче, в Петербург не поехал, но в музей мы вошли с его рекомендацией.

Молодые сотрудники разрешили нам снимать всё. Они боготворили Юру не меньше, чем самого Зощенко. В те годы он уже считался признанным правопреемником автора «Голубой книги» — естественно, не юридическим, а по праву преданности и бескорыстия.

В литературе Юра был однолюб — к счастью для объекта его любви и к собственному счастью. Как этот мальчик, бравый офицер, а в прошлом сын двора и улицы, смог стать тем, кем он стал? Ведь в учёном мире его, не имеющего степеней, признали авторитетом номер один в зощенковедении. К нему обращались за консультациями, ему писали и звонили из разных стран, приглашали читать лекции, вести вечера памяти Зощенко. Ни одно событие, связанное с Зощенко, не совершалось без его участия.

Он дважды побывал с лекциями в Америке, а когда Юры не стало, его коллега из США, позвонившая мне, спросила: кто теперь в России будет главный специалист по Зощенко? И по сей день, когда речь заходит о Зощенко, тут же вспоминают Ю. Томашевского. Их имена прочно срослись, как срослось имя Дон Кихота с именем его оруженосца.

С 7-го класса Юра ушел в военное училище. После смерти матери он жил с отчимом, главным редактором «Крокодила» Сергеем Александровичем Швецовым, которого ласково называл «Сережа». Когда Сергей Александрович женился, Юра покинул родной дом. Окончив одно училище, он поступил в Рязанское артиллерийское и в двадцать два года стал лейтенантом.

Известно, чем жива офицерская среда (Юра служил в Черняховске): карты, вино, женщины. Что касается женщин, то они пленялись им с первого знакомства: остроумный, веселый, интеллигентный (хотя и с крепким солдатским словцом в разговоре), он прекрасно вальсировал, любил песни Вертинского, Козина, знал уйму анекдотов. К тому же ему было дано природное благородство — он никогда никому не завидовал, не ревновал к чужому успеху, а, наоборот, радовался, когда кто-то из его

знакомых удостаивался признания. Он только одного желал при этом: чтоб успех был закреплён порядочностью.

Юра считал, что одного таланта мало, надо ещё и душевно соответствовать ему. Как соответствовали такие любимые им современники, как Константин Воробьев (Юра первый написал о нем), Владимир Тендряков, Гавриил Троепольский. Он и в Зощенко чтил несгибаемость, бесстрашие, не расходящееся, впрочем, с болезненной деликатностью.

Юра и сам был таким.

Он ценил Твардовского (фотография, запечатлевшая похороны Твардовского, стояла на его книжной полке), преклонялся перед Солженицыным. Позже благоволил к Ю. Алешковскому, Сергею Довлатову. Помимо чуткости к слову у него был абсолютный слух на звучание нравственной струны.

Из людей его поколения, пошедших в филологию, вышло не так много сортировщиков литературных мелочей (именуемых литературоведами). Большая часть подалась в критику, которая в те годы была и исповедью и проповедью. Скрыть себя за ширмой эстетических пассажей здесь было нельзя. Критик той поры писал не столько о писателе и его книге, сколько о себе и о времени. Он пропускал и книгу, и время через себя. Может, поэтому его статьи и читали, не в пример нынешним дням, когда их аудитория сократилась до узкого круга лиц.

Юре, как многим из его поколения, был дан шанс проверить свой символ веры на деле. И он этот шанс не упустил.

В 1956 году Юра вступил в партию. Хрущевская «оттепель» не одного его привела в её ряды. Хотелось верить, что это надолго. А когда ударили заморозки, Юра перешел исключительно на чтение самиздата. Оттого благонадежность его была решительно подвергнута сомнению. Он не только читал непозволительные рукописи, но и охотно давал их читать другим.

В конце концов, поработав в «Литературной газете», в издательстве «Советский писатель», в журнале «Смена», он остановился на Литературном институте, где вёл курс по мастерству и где быстро завоевал сердца студентов.

Уже после кончины Юры я обнаружил на его столе заполненный бланк заявления о присвоении доцентского звания. Он хотел жить, хотел работать, несмотря на то, что однажды, когда я провожал его от моего дома до метро, сказал: «Ты знаешь, я, наверное, в этом году умру». Он, действительно, плохо себя чувствовал в тот вечер и всю дорогу останавливался, чтоб положить под язык таблетку нитроглицерина.

Я пытался возразить ему, но он молча подтвердил своим взглядом: «Да».

Слава Богу, он прожил дольше, но не намного дольше, на несколько месяцев разойдясь с роковым сроком. Буквально за три недели до того, как исполнилось его предчувствие, он был у нас на даче в Переделкино, и был не один, а со своей американской знакомой, как и он, занимавшейся Зощенко.

У меня сохранились фотографии, сделанные в тот день: на одной моя дочь Маша, Юра и я. Юра о чем-то шутит с Машей, улыбается, поднеся к губам сигарету, в руке у него палка; на другом снимке — мы трое и его коллега из США на «аллее Пастернака». Аппарат зафиксировал в углу карточки день: 7.8.95.

Юра на этих снимках веселый, каким он и был в тот солнечный, теплый летний день. Господи, говорю я себе, почему друзья покидают нас? Почему оставляют жить без них, с одними воспоминаниями, которые только терзают душу? Эти воспоминания не утешат и не оправдают разлуки. Говорю «разлуки», потому что надеюсь на встречу.

Юра не верил в жизнь после смерти. Мы никогда всерьёз не касались этой темы, но я знаю: он ушел, прощаясь с нами навсегда.

После него осталась тоненькая книжечка критических статей, изданная в 1975 году в Воронеже. Мог написать больше? Мог. Но — не хотел. Он с трудом, принуждая себя, садился за стол. Долго ходил по комнате, курил, заглядывал в какую-нибудь книгу, отвлекаясь, включал телевизор. Затем нехотя снимал чехол с машинки.

Он принимался за сочинительство только тогда, когда нельзя было не приняться. Когда торопили редакторы или данное им самим слово. Но даже при явной удаче Юра не переставал повторять, что писанье для него каторга, что ему больше по душе составительство, собирание текстов, работа в архиве.

Писал он чисто и ясно и лишь тогда, когда избранные им автор или книга были близки сердцу. А уж когда дело касалось Зощенко, то требования к себе поднимались на сто градусов выше. О Зощенко следовало писать *только очень хорошо,* и никаких поблажек тут не могло быть. Он черкал и перечеркивал, выстукивая на стареньком «Олимпе» бессчётное число вариантов, пока не добивался того, чего хотел.

Из-за нелюбви к «маранью» Юра оттягивал и написание биографии Зощенко. Он наконец начал её писать, но не дошёл

и до середины. Эта биография стала бы главной книгой его жизни, если б не день 25 августа 1995 года, когда Юра, собирая грибы, вдруг упал в лесу на землю от страшной боли в желудке. Он долго полз в сторону дороги, надеясь, что хоть кто-то (машины редко проезжали здесь) подберёт его.

И чья-то воля послала машину, добрые люди подобрали и отвезли в больницу в Калязин. Здесь ему сделали операцию: оказалось — инфаркт кишечника. Юра жил еще несколько дней. Реаниамобиль доставил его из Калязина в Москву. В Боткинской больнице была сделана ещё одна операция.

И сердце моего друга остановилось.

Но что это я всё о страшном, тяжелом? Ведь Юра, когда мы собирались, своими шутками, хохмами, неподражаемым передразниванием выговора генсека ЦК КПСС (чудная смесь мата с официозом), чтением Зощенко отгонял все хмурое, что набегало на душу, заставлял вспомнить, что мы еще молоды, а «те», «они» (так называли мы власть) пусть подохнут.

Часто, оставшись вдвоём, мы начинали мечтать. Тогда главным редактором «Литературной газеты» был Александр Чаковский. И мы — оба литгазетовцы (я появился в «ЛГ», когда Юра ушел оттуда) — не питали к нему приязни. Чаковский называл себя «цепным псом коммунизма», а мы недолюбливали и коммунизм.

Сидим, режемся в «аппендаум» (такая карточная игра), и вдруг Юра спрашивает: «Ну что, берём власть?» Я отвечаю: «Берём». — «А кого сделаем премьер-министром?» — «Нет, уж лучше генеральным секретарем». — «Ну, генеральным секретарем». Находим подходящую кандидатуру: Юра Буртин.

Буртин, как и мы, критик, замечательный парень, редактор отдела публицистики «Нового мира» и наш приятель.

«Представляю картину, — говорит Юра, — кабинет на Старой площади или в Кремле. За столом Буртин. Он — в кожанке. Перед ним на столе маузер.

Вводят Чаковского.

Буртин вежливо здоровается и переходит к делу: «Мы тут посоветовались (при этом его рука ложится на маузер)... и решили, что вы, Александр Борисович, будучи опытным газетчиком и патриотом родины и... партии, окажетесь полезны на отстающем участке».

«Где?» – спрашивает дрожащий Чак (его редакционное прозвище).

Буртин встает, подходит к висящей на стене карте СССР, и его палец упирается в какую-то точку в районе Чукотки:

«Вот здесь».

Вернувшись за стол (и не пригласив сесть Чаковского), он поясняет: «Вакантно место редактора «Чукотской правды». Трудный участок, но почетный. Желаю удачи».

Скрипя кожею, Буртин встает и, не подавая Чаковскому руки, говорит: «Вы свободны».

Чака, бледного, как стенка, выводят из кабинета.

Нас корчит от смеха. Взрослые мужики, мы радуемся этой воображаемой победе добра над злом. Мы и сами смешны, конечно. Но нам хорошо, мы в ударе, мы торжествуем. И мы — живём.

Так, кажется, мы просмеялись с Юрой полжизни. Половину той жизни, которую прожили бок о бок. Мы редко расставались, разве, когда разъезжались в отпуск или в командировки. Я с семьей ездил в Коктебель, в Дом творчества, Юра предпочитал деревню, речку, рыбалку. Однажды, поддавшись моим уговорам, он с женой и дочерью посетил Чёрное море, но и там искал место потише, где можно было укрыться от людей. В конце концов, уйдя в степь, он нашел какое-то озерцо, поросшее по берегам камышом, и пристроился там с удочкой. Писательский отдых (лежанье на пляже) был не по нему.

Выросши в Москве, он был городским человеком, но редко наведывался в театр, в консерваторию, и уютней всего чувствовал себя дома, в своем прокуренном, пропахшем запахом дешевой «примы» кабинете. Там смотрел футбол (болел за московское «Динамо»), читал, принимал друзей.

«Приму» он покупал оптом, сразу по 20–30 пачек. И клал их на батарею, чтобы подсохли. Курить ему было нельзя, но Юра, попробовав однажды перейти на леденцы, махнул рукой и вернулся к старой привычке.

* * *

Одно за другим выходили в свет подготовленные им издания Зощенко: трехтомник, детские рассказы, пятитомник, урезанные, а затем более полные «Воспоминания», книга «Лицо и маска Михаила Зощенко», где Юра собрал его статьи, отрывки из писем и записных книжек. Здесь же он впервые опубликовал составленную им (и до сих пор не имеющую аналогов) «Канву жизни и творчества Зощенко».

Составил он и том Александра Вертинского «Дорогой длинною», которого, как я уже сказал, любил и пластинки которого собирал с детства. В газетах и журналах выходили статьи Юры, а коллекция книг Зощенко в его библиотеке продолжала расти. Готовя «Воспоминания», он многое записывал сам, обходя людей, которые знали Зощенко, были соседями по дому на Екатерининском канале. Этих авторов он просто открыл и ввёл в литературу впервые.

И он был счастлив, что застал их в живых.

Может показаться, что в девяностые годы все это легко шло в печать, т.к. грянула перестройка. Но и тогда редакторы, воспитанные при советской власти, вынимали из воспоминаний о Зощенко целые абзацы, а то и выбрасывали весь текст, от чего Юра страдал не меньше, чем от взявшей его в тиски стенокардии.

И хотя издание получилось замечательным, он, помню, вернувшись из Петербурга, ещё на вокзале, где мы его встречали, сказал, что убит самодеятельной правкой и изъятиями, сделанными без его ведома. У Юры любое непрошеное прикосновение к Зощенко вызывало боль.

Может быть, эта способность ко всему, что он делал, относиться с сугубо личным чувством, и сделала его жизнь состоявшейся. Иван Ильин назвал модернистскую культуру XX века «бессердечной».

То, что писал, редактировал, комментировал Юра, принадлежит к «сердечной» культуре. В воспоминаниях М. Мухранской, появившихся в книге о Зощенко благодаря розыскам Юры, есть эпизод, в котором, как в капле воды, отразились два человека: Михаил Михайлович Зощенко и мой друг. Как-то в квартиру мемуаристки залетели два голубя. Пользуясь попустительством хозяйки и ее постоянного гостя (т. е. Зощенко), они остались и свили здесь гнездо. Когда самка отложила яички и пара поочередно согревала их, всякое приближение человека вызывало у них желание ущипнуть наглеца. И Зощенко, передвигаясь по тесной и маленькой кухне (а дело происходило именно там), совершал немыслимый по отдаленности от гнезда обход, чтоб только не потревожить беззащитных родителей.

Эта деликатность по отношению ко всему живому, а тем более слабому была свойственна и Юре. Он был человек тонкой организации.

Когда у меня умер отец, я тут же позвонил Юре. Он приехал и провёл со мной все дни вплоть до похорон. Он ночевал у

меня, водил меня обедать, отвлекал, как мог, и, конечно, присутствовал на всех скорбных мероприятиях. Я, как сейчас, вижу его лицо среди лиц, пришедших проститься с отцом, и оно мне говорит: «Не отчаивайся, я с тобой».

Эх, если б это «я с тобой» продолжалось вечно! Если б я слышал его и сейчас!

Не услышу. Но, когда мы встретимся за земною чертой, скажу ему: «Юра, мы вновь вместе».

2003

У ВРЕМЕНИ В ПЛЕНУ

Мы, пройдя через кровь и страдания,
Снова к прошлому взглядом приблизимся,
Но на этом далеком свидании
До былой слепоты не унизимся.

К. Симонов

В начале 1965 года во Владимир, где я тогда жил, пришло письмо:

«Уважаемый Игорь Петрович!

Захотелось написать Вам, прочитав в первом номере «Вопросов литературы» обзор прозы 1964 года. Среди всего, что я прочел, для меня самыми интересными были Ваши соображения. И те, которые касаются общих процессов литературы, в частности военной, и те, которые касаются моей книги.

Я без всякого удовольствия, напротив, с огорчением прочел тот абзац в редакционном заключении, который касается меня и Вас. С особой скорбью прочел я фразу, в сущности, сводящуюся к тому, что раз «критика единодушно отметила, что сей роман «одно из самых значительных произведений года», то, стало быть, негоже никакому отдельно взятому критику сосредотачивать свое внимание главным образом на том, что в оном романе написано слабо. А почему, собственно, негоже? Почему о романе после нескольких десятков одобрительных рецензий не может существовать иных мнений и вообще и по частностям?

Словом, весь этот абзац в редакционном заключении дискуссии мне показался неправильным по существу. У нас уже есть в литературе несколько неприкосновенных авторов и неприкосновенных произведений. И вдруг промелькнувшая в этом абзаце даже отдаленная возможность попасть в их число меня испугала. Лично мне было интересно прочесть Ваши критические замечания о моей книге. Я отнюдь не с каждым Вашим словом согласен, но в то же время Ваши замечания наводят меня на мысли, которые мне кажутся важными и полезными для той новой работы, которую я сейчас делаю. За это спасибо.

С товарищеским приветом
Константин Симонов
Москва 29 января 1965 г.»

Я никак не ожидал, что мой критический «налет» на роман «Солдатами не рождаются» вызовет у автора желание объясниться. Поступок Симонова меня тронул. Письмо знаменитого писателя литератору из провинции — такое не часто бывает. Я ответил, что буду рад, если мои замечания помогут ему в дальнейшей работе.

После явного успеха «Живых и мертвых» (1959) роман «Солдатами не рождаются» воспринимался как ещё один прорыв в литературе о войне. В газетах и журналах писали, что Симонов идет вперед. На мой взгляд, он действительно продвигался, но исключительно в наращивании фактов. Мысль его при этом буксовала где-то у них в тылу. Об этом я и сказал в своем выступлении в «Вопросах литературы».

Честно говоря, я думал, что после обмена письмами наши отношения прекратятся. Но через некоторое время раздался звонок из «Литературной газеты». Звонивший мне редактор просил встретиться с Симоновым и написать статью для рубрики «Писатель за рабочим столом». При этом он добавил, что таково пожелание самого Константина Михайловича. Я согласился и поехал в Москву.

Симонов принял меня на своей квартире возле метро «Аэропорт» (теперь на этом доме висит мемориальная доска). Он был радушен, внимателен и настороженно откровенен. Меня это не смутило: всё же мы виделись в первый раз. Я, впрочем, предупредил его, что пришел к нему не как интервьюер, а как литератор, который собирается писать книгу о его военных романах. Я смотрел на эти романы как на фотопортрет эпохи. И эпоха, как она отразилась в его прозе, и эпоха без Симонова интересовали меня более всего.

Первый роман «Товарищи по оружию», посвященный военным действиям на Халхин-Голе, я отбрасывал сразу. Оставались «Живые и мертвые» и «Солдатами не рождаются».

О них мы и повели речь.

Вспоминая сейчас эту встречу, я вижу, что говорил по преимуществу не хозяин, а гость. Мне хотелось убедить Симонова, что он подошел к черте, которую, быть может, никогда не переступал. И что ему нужно ее переступить. Я не знал тогда, что требую от него невозможного.

Симонову в ту пору ещё не исполнилось пятидесяти. Он был красив красотой зрелого мужчины. Высокий рост, седина в короткой молодящей его стрижке, темные брови, темные усы,

трубка, по-дворянски не выговариваемое «р». Запах душистого и, наверное, очень дорогого табака плавал по кабинету.

Не скрою, я волновался. О Симонове я знал с детства. Во время войны по радио читали его стихи. Один за другим появлялись фильмы по его сценариям. Стихотворение «Жди меня» стало чуть ли не фронтовой молитвой. Валентина Серова, которой Симонов посвятил это стихотворение, была любимой актрисой тех лет. Симонова изучали в школе, его портреты не сходили со страниц газет. Вместе с тем я знал, что его верная служба Сталину была оплачена шестью Сталинскими премиями.

Все это создавало облик человека, о котором вряд ли можно было сказать правду в газете. Но там, очевидно, надеялись, что я задам Симонову вопросы, он на них ответит и потом — когда ему представят готовый текст — отцензурирует.

Мне понравился его кабинет и он сам. Все в кабинете выглядело по-спартански скромно: полки с книгами, тахта, письменный стол. На столе нет привычного для писателя беспорядка. Он гол, в углу его стоит миниатюрный микрофон. Я слышал, что Симонов надиктовывает свои книги. Маленький кусочек из моей статьи в «Литературной газете» о его кабинете: «Нет шкафов с классиками, нет выстроившихся в ряд собраний их сочинений. На уровне протянутой вверх руки — папки, папки и папки. В них документы, факты, выписки из архивов».

Он снял с полки одну папку и положил её передо мной. На ней крупными буквами было выведено: **«О Сталине»**. Чувствовалось, что этой папкой Симонов особенно дорожит. Я попросил разрешения заглянуть в неё. Здесь были собраны еще не известные никому воспоминания о Сталине. Симонов сам их записывал со слов Г.К.Жукова, маршалов и генералов, не раз встречавшихся со Сталиным. Это был, говоря современным языком, эксклюзив.

Он и свои заметки о Сталине хранил здесь. А ему было что вспомнить — все же он разговаривал с ним шесть раз. Для писателя это более чем достаточно. Может, именно поэтому Симонов так достоверно воспроизвел обстановку кабинета Сталина в Кремле. Многие потом «списывали» у него то, что не имели возможности видеть сами.

Войну он закончил в тридцать лет. Он ни разу не был ранен, хотя постоянно торчал на передовой. Власть его любила, женщины любили, он был богат, удачлив, впереди его ждала целая жизнь.

Это был в полном смысле этого слова советский барин, С 1917 года у нас народилась такая порода людей. Она была знатна не по рождению (хотя отец Симонова был калужский дворянин и генерал), а по приближенности к власти, по неслыханному по тем временам богатству (ходили слухи, что у Симонова открытый счет в банке), по избалованности славой. Кажется, он мог в этой жизни все: писать что хочется, ехать куда вздумается, купить что пожелает.

Но это была свобода на привязи, в чем я скоро и убедился.

К тому моменту, когда мы встретились, Симонов стоял перед следующим романом, который должен был завершить его, если считать «Товарищи по оружию», тетралогию. Роман этот, как он мне сказал, будет посвящен окончанию войны, а точнее — сорок пятому году, взятию Берлина и Победе.

Я спросил его, что он думает сделать с Серпилиным? Куда пойдет этот человек? Что, наконец, поймет? Ведь он и так уже подошел к той черте знания, за которой его ждет полный пересмотр прежних верований. Прощаясь со Сталиным в романе «Солдатами не рождаются», он понимает, кто такой Сталин. Он отправляется на фронт, где будет воевать против Гитлера, а Сталин и Гитлер теперь в его представлении одно и то же. Защищая отечество, он, по существу, защищает Сталина и его режим. Как выйти из этого противоречия? Что сказать, по крайней мере, самому себе?

Симонов не знал, что ответить. Помолчав немного, он предположил, что развитие его героя «пойдет по нарастающей», что в новом романе он покажет его конфликт с особистами, последние дни войны (с тяжкими жертвами за Берлин), покажет перлюстрацию писем на фронте и то, что *армия устала воевать*, что солдаты весной сорок пятого не хотели умирать.

И все же что станет с Серпилиным? — настаивал я. Симонов снова замолчал. «Может быть, он зазнается», — выговорил он наконец. Я был обескуражен. И это развитие по нарастающей? И это вообще «развитие»?

Развитие в том смысле, как его понимал Толстой, было чуждо его героям. В лучшем случае они поступали так, как требует идеологическая схема, а не их душа.

Я, наверное, как и его читатели, хотел не событийного продолжения, а качественного скачка, ибо Симонов подошел к черте, которая была не что иное, как **черта дозволенного.**

Он всегда останавливался перед ней, понимая, что *по ту* сторону его ждет, может быть, полная перемена жизни. Кажется,

его отделял от пересечения границы только шаг, но шаг следовало сделать, а он этого не мог.

Симонов чувствовал, что надо **идти дальше**, но как было идти дальше, если он всю жизнь **шел вровень**, равнялся на то, что думают наверху? Будучи от природы фактографом, а не мыслителем, он мог добавить к уже сказанному новые факты, увеличить их количество, но *провести историю через человека* было выше его сил. Все его герои — движущиеся модели идей, они внутренне не меняются — меняется лишь обстановка.

Я почти склонял Симонова к тому, чтоб он ступил туда, куда никогда не решался ступить. Он это понял, и ему это не понравилось.

Не понравилась ему и моя статья в «Литературке», где я рассказал о встрече с ним. Наш диалог выглядел не как изложение его взглядов, а как мой спор с его нерешительностью, с тормозящей движение мысли страховкой. На публикацию он не откликнулся.

Прошло четыре года, и вышел роман Симонова «Последнее лето». В нём не было ни особистов, ни усталости армии, ни критики Сталина. И — ничего от прежних идей автора. Действие Симонов перенёс в сорок четвертый год, избавив себя от тяжести изображения конца войны. Стрелки часов на циферблате истории начали вдруг бодро отсчитывать ход назад. В 1966 году честные намерения Симонова уже были не нужны.

Изменилось время, изменился и Симонов. Он не нашел ничего лучшего, как убить Серпилина случайным осколком. Инстинкт конъюнктуры сработал почти автоматически, выведя его на нужные рубежи.

Я никогда не любил его стихов (по большей части зарифмованная проза), но «Жди меня...» и «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...» приросли к памяти, как собственная жизнь. Недавно один поэт (тоже, как и Симонов, фронтовик) сказал мне: «Неужели ты не видишь лжи в строчках «Пусть поверят сын и мать в то, что нет меня...»? Сын может поверить, жена может поверить, но мать — никогда!

Пожалуй, он прав. Но во время войны никто не обратил на это внимания. Солдат тосковал по женской любви: Симонов выполнил заказ его сердца.

Но выше заказа сердца для него был другой заказ — тот самый, о котором Михаил Шолохов сказал: «Мы пишем по указке сердца, а сердца наши принадлежат партии».

Нужно было воспевать армию, он воспевал армию (поэма «Суворов», «Ледовое побоище»), надо было дать народу что-то интимное, лирическое (что тоже входило в замыслы партии), он писал о любви («Пять страниц», «Первая любовь», «С тобой и без тебя»). Тут ему позволялось даже то, что не позволялось другим. «Мы лежали с тобой в постели...» — писал Симонов, и читатель вздрагивал. Но его фантазии тут же пресекались. Автор продолжал: «...и думали о чем-то не постельном».

В любовных стихах он был житейски близок, телесен и аполитичен. При запрещенном Есенине они казались откровением.

Меж тем он **первый** (в «Живых и мертвых») написал об отступлении, окружении и провалах в начале войны. Он первый выступил с осуждением повести Ильи Эренбурга «Оттепель», где хрущевское потепление трактовалось как настоящая весна. И он первый занес руку на Сталина в романе «Солдатами не рождаются». И вновь первый, поняв, что Хрущев хочет рассчитаться со Сталиным, превознес повесть Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Подписанная им рецензия была напечатана в вечернем выпуске «Известий», опередив на одну ночь установочный отклик В. Ермилова в «Правде».

Но политический ветер меняет направление, и в 1973 году Симонов подписывает письмо против Солженицына.

Можно вспомнить и более далекие времена.

1949 год. Идет борьба с космополитизмом, Симонов делает на пленуме Союза писателей основной доклад. Не удовлетворившись им, пишет пьесу «Чужая тень», где громит советских ученых — поклонников Запада.

1954 год. В Ленинград приезжает группа английских студентов. Они встречаются с Ахматовой и Зощенко. Студенты спрашивают, согласны ли те с докладом Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946). Все знают, что к этой акции приложил руку Сталин.

Ахматова отвечает, что она с критикой согласна, Зощенко отвечает: «Нет».

Из Москвы прибывает делегация Союза писателей во главе с Симоновым. В Доме Маяковского созывается собрание. Симонов дирижирует расправой над Зощенко. Того вызывают на трибуну. Зощенко говорит, что никогда не признает себя подонком. И вообще, добавляет он, жить мне осталось недолго — и уходит со сцены. Поднявшийся из президиума Симонов кричит ему вслед: «Товарищ Зощенко бьет на жалость!» Собрание клеймит отщепенца, и только две руки поднимаются в его защиту.

* * *

В 1965 году я ушел от него в полной уверенности, что мы больше не встретимся. Но жизнь судила иначе. Всю осень и зиму я работал над книгой о Симонове. Я решил назвать ее «Цена долга». Цена долга для одних — жизнь, для других — и тут я имел в виду моего героя — право хотя бы на полуправду.

Симоновский текст плосок, обезличен (стертый язык) и выстроен по чертежу социальной схемы. На недвусмысленно социальное (а почитай что, и политическое) и надо было откликаться недвусмысленно социально. Мне хотелось развить разговор, который начался в доме у метро «Аэропорт». Я погрузился в газеты тридцатых — сороковых годов, Симонов был газетчик — я читал газеты.

Читал, конечно, и его. Он тем временем начал печатать свои военные дневники. Они печатались выборочно, ибо полную публикацию ему не разрешали. Ходили слухи, что, если эти дневники выйдут, мы узнаем нечто необычайное о войне.

Часть из них Симонову все же удалось опубликовать, и отдельные, очевидно, «лояльные» главы были собраны в тонкую книжку. Я прочитал ее после того, как неожиданно наткнулся на неизвестную мне повесть Симонова «Лель». Я убежден, что и сегодня эта повесть не знакома читателю. Она была опубликована в журнале «Огонек» (ноябрь 1957 г.) и больше нигде не перепечатывалась.

А время появления ее и сам факт ее написания весьма примечательны.

Симонов писал «Леля» в Ташкенте, куда перебрался после печальных событий, связанных с публикацией романа В. Дудинцева «Не хлебом единым». Роман был напечатан в «Новом мире» в номерах 8–10 за 1956 год. А в ноябре того же года в Будапеште вспыхнуло восстание против советской оккупации. Восстание было подавлено нашими танками, а когда стали искать его вдохновителей, то обратили внимание на будапештский клуб интеллигенции, носивший имя «Клуб Петефи».

Интеллигенция никогда не была любима советской властью: поощряла она только покорных. А тут — как раз накануне событий в Венгрии — на страницах самого популярного (опять-таки среди интеллигенции) журнала «Новый мир» печатается роман, где главный герой интеллигент, изобретатель, который не может пробить брешь в номенклатурном бетоне и дать жизнь

своему изобретению. Его гоняют из кабинета в кабинет, над ним смеются, он — изгой в социалистическом обществе.

На обсуждения романа Дудинцева, которые проходили в разных местах Москвы, ломилась та же интеллигенция, и остановить ее в отдельных случаях могла только конная милиция.

Власть быстро связала два этих факта — восстание в Будапеште, «Клуб Петефи» и ажиотаж вокруг романа «Не хлебом единым». Симонов был снят с поста главного редактора «Нового мира». Чтоб не мозолить глаза, он укрылся в Ташкенте.

Повесть «Лель» была написана в тот момент, когда Симонов хотел «оправдаться» перед властью. Иначе зачем было брать в герои повести интеллигента и изображать его в столь отвратительном виде, в каком он его изобразил?

Симонов захотел прочитать мою книгу о нём. Я принес ему рукопись, и через некоторое время вновь оказался в квартире у метро «Аэропорт». Он сказал: «Вы использовали меня в лучших традициях русской критики». Сказано это было с разочарованием (всё-таки хотелось разборов, похвал), но и с пониманием моего права на такой подход.

Я действительно использовал симоновский называвной (т. е. однозначно толкуемый) текст в своих целях. У критики в то время было два пути — окунуться в поэтическую стихию высокой прозы или, беря как материал легальную беллетристику, говорить о жизни что-то своё.

Симонов листал рукопись (на полях виднелись его пометы, сделанные красными чернилами) и что-то говорил по ходу дела. Но на одном месте он задержался, и я заметил, как лицо его покрылось краской. То было место, где я упомянул о его повести «Лель».

Вот что я написал об этом: «В симоновских дневниках сорок второго года записан случай, который произошел с ним в Феодосии. Освободив город, наши бойцы захватили его бургомистра — бывшего директора винного завода. Директор этот оказался предателем и трусом. Он подло вел себя при немцах, подло вел и на допросе. При бомбежке падал со стула, дрожал, говорил, что «еще оправдает доверие».

Этого директора К. Симонов в «Леле» превратил в писателя. Он заставил его говорить о «свободе творчества», о «свободе индивидуальности». Он заставил его редактировать газету при немцах, а потом просить у советской власти «прощения» за этот грех.

Писателя этого и звали Лель. После 1956 года он, оставшись в живых, стал писать письма и жаловаться на несправедливость и требовать «реабилитации». Он примазывался к освобождению безвинных, которое тогда началось.

Слишком уж очевидна была в этой повести связь между требованием свободы творчества и предательством, между разговорами об «искусстве для искусства» и продажностью. В повести был намек: надо еще разобраться с теми, кого реабилитируют, надо посмотреть, кто они.

Страсти тех лет совершили насилие над правдой симоновских дневников».

«Мне не надо было этого печатать», — сказал он, подняв глаза от рукописи.

На этот раз мы говорили дольше, чем в первую встречу. Симонов завёл меня в смежную с кабинетом комнату, где на полу в папках лежали его военные дневники. Ему так и не удалось их полностью опубликовать. Я полистал некоторые страницы. Геркулесов труд. Тысячестраничная летопись войны. Все, сбереженное от тех дней, которые, кажется, канули в Лету.

Он не знал, что с ними делать. Все такой же знаменитый, моложавый, красивый, он был растерян. Похоже, впервые он не мог угадать, куда склоняется время. Пораженный свидетельством его беспрестанного труда (говорю о папках на полу), я почти утешал его. Я считал, что Константин Симонов может позволить себе несколько лет не печататься.

Я тогда не понимал еще, что он органически не способен к молчанию, к какому-то — пусть и недолгому — перерыву в печатании. Он был писатель минуты и, я думаю, в подсознании ощущал, что минута — и есть его век. Годы забвения, ни одной книжки, ни одной пьесы, ни одной статьи — это было не для него. Он должен был присутствовать **здесь и сейчас**.

Когда я сослался на Булгакова, который пятнадцать лет не видел в глаза вёрстки, Симонов тут же, будто ожидая этого примера, ответил: «Ну, Булгаков же написал пьесу «Батум»!» Да, Булгаков написал пьесу о Сталине. Но её писал «арестант», как Булгаков сам называл себя, — арестант, желающий выйти на свободу.

Симонова же назвать арестантом было никак нельзя.

Позже его военные дневники появились на свет, но не стали событием. Временное должно принадлежать своему времени. Переходя в другое время, оно теряет в цене.

А известный циник, бывший зам. Симонова по «Литературной газете» и «Новому миру», Александр Кривицкий говорил мне на дорожках Переделкино: «Симонов сверяет показания дневников со сводками Совинформбюро, считая последние исторической реальностью. Смеху подобно! Эти сводки сочиняли мы, работники Агитпропа! И, чтоб не ранить душу народа, делали с картой что угодно: отодвигали, придвигали фронт, а то и просто тыча в нее пальцем определяли, где наши, а где враг».

Симонов, в отличие от А. Кривицкого, не был циником. Он старался верить в то, что делает. Верил в Сталина, в то, что американцы хотят войны с СССР (пьеса «Русский вопрос»), что учёные-космополиты вредны советской науке, что Зощенко — не наш человек, что среди политических, брошенных в лагеря, не все безвинны.

Конечно, самый чистый период его жизни была война. Тут уж не следовало притворяться. Тут был не вымышленный, а настоящий враг, были понятные «наши» и понятные «не наши».

Поэтому, о чем бы он ни писал, он возвращался к годам, проведенным на фронте. К прекрасным мгновениям единения перед лицом смерти. В конце 70-х Симонов вновь обратился к той поре и стал собирать на телевидении солдат Великой Отечественной. Немало имен он просто вызволил из забвения, и за это стоит снять перед ним шапку.

Вообще в жизни он был гораздо более человечен, мягок, даже открыт, чем в своих писаниях. Казалось, что литература для него одно (государственное дело, где надо все выверять, не бросаться головой в омут), а жизнь, люди, отношение к близким и дальним — другое.

Когда я в конце 60-х пришел работать в «Литературную газету», там почти с нежностью вспоминали о Симонове. Будучи главным редактором, он — в отличие от его преемников — всех знал в лицо, приезжая на работу, обходил редакции, здоровался. Он многим помог — кому с квартирой, кому с телефоном, а кому, — делая это инкогнито, — деньгами. Вне политики он был человек, а когда дело касалось её, — солдат партии.

Это портрет не только Симонова, но и многих людей того времени.

Расскажу один случай, который произошел в конце 60-х годов. Я тогда жил на Беговой улице в Москве и ходил обедать в ресторан гостиницы «Советская», где кормили недорого и вкусно. И вот однажды сижу обедаю и вижу, что в зал входит

Симонов. Он меня увидел и подошел. Я тут же вспомнил об одной просьбе, которая имела прямое отношение к нему. Юрия Буртина, моего приятеля, критика и публициста, работавшего тогда в «Новом мире», решили забрить в армию. Он получил повестку из военкомата и должен был явиться на сборный пункт. Твардовский, высоко ценивший Буртина и, по-моему, искренне любивший его, обзвонил всех военачальников, которые печатались в журнале. Те ничем не могли помочь. Буртин позвонил мне и спросил, не может ли Симонов, имеющий связи в армии, заступиться за него.

Услышав, что я хочу его о чем-то попросить, Симонов отвел меня в сторону и внимательно выслушал. Ответ его был таков: «Я могу лишь облегчить его положение в казарме». Мы с Буртиным потом долго смеялись этой фразе.

Говорил ли в Симонове военный, чьим богом была дисциплина, или отошедший от «Нового мира» автор, не желающий брать на поруки незнакомого ему литератора, — не знаю.

С Буртиным все кончилось благополучно. Разыскали телефон начальника военкомата (простого майора), позвонили ему, и он распорядился оставить Юру в покое.

Встреча в «Советской» была последняя наша встреча. Моя книжка о Симонове была благополучно зарублена. Критик Анатолий Бочаров написал в своем отзыве, что я «преувеличил отрицательное значение культа личности Сталина».

Симонов, конечно, не имел к этому никакого отношения, но люди, «пасущие» его и желающие представить в ином, чем у меня, свете, добились чего хотели. И через год в том же издательстве вышла книжка другого автора, который впоследствии стал литературным душеприказчиком Симонова.

«Последнее лето» читали уже вяло, голод на правду утолял самиздат. Начиналась иная пора, и Константин Михайлович искал в ней места.

Не получалось.

На войне у него родились стихи:

Опять мы отходим, товарищ,
Опять проиграли мы бой,
Кровавое солнце позора
Заходит у нас за спиной.

Эти строки и сейчас ранят душу. Говорят, он был храбр и удивлял своей храбростью военных.

Ему еще предстояло пережить падение «Нового мира», смерть Твардовского, высылку Солженицына, к которой он приложит руку, и погружение литературы в цензурную тьму. Слава его начнет меркнуть, её заслонят такие книги о войне, как «Убиты под Москвой» К. Воробьева, «На войне как на войне» В. Курочкина, «Пастух и пастушка» В. Астафьева. Перед самой смертью он начнет печатать в «Знамени» «Записки человека моего поколения». Но не найдет в себе силы без шор увидеть прошедшее. Он опять будет половинчат, не до конца откровенен, а если и попробует пойти на откровенность, то тут же сам осадит себя. Эта робость, при всей его внешней мужественности, так и останется непреодоленной.

В «Записках человека моего поколения» Симонов расскажет о том, как присуждали Сталинские премии (он входил в комиссию, которая определяла лауреатов), как сам Сталин, беседуя с ними, «интеллигентами», выбирал лучших из лучших. И не почувствует при этом всей ложности своего и других положения, ибо могли ли «интеллигенты» распределять награды, даваемые палачом?

То ли конец 70-х не давал никаких надежд, то ли встать над собой не хватало таланта, но и в этом последнем своем труде Симонов остался Симоновым.

В память о нашем первом свидании на моей полке стоят три тома подарочного издания трех романов Симонова. Издание прекрасное: три томика в одном пакете, обложка — цвета гимнастерки, а на обложке каждого тома знаки различия командного состава Красной Армии: на первом одна шпала в петлице, на втором два треугольника, на третьем — три лейтенантских кубика.

На титульном листе надпись: «Игорю Петровичу Золотусскому на память, дружески. К. Симонов. 20. IV. 66».

2002

НЕВЕСЁЛЫЙ СОЛДАТ


сенью 1990 года группа писателей — тогда еще из СССР — вылетела в Рим. В итальянском парламенте собрались те, кто некогда оказался по разные стороны границы: диссиденты и мирные граждане, далекие от режима, но все же остававшиеся на родной земле.

Был диалог. Были и монологи. Помню резкое и умное выступление Владимира Буковского, между прочим, неодобрительно отозвавшегося о тех интеллигентах (в данном случае — писателях), которые поспешили аккредитоваться в президентской свите. Наша литературная братия, всегда балансирующая между независимостью и второй древнейшей профессией, любит льнуть к начальству.

В компании, прибывшей из России, был и Астафьев. Про него никто не мог сказать, что он когда-либо стоял близко к сильным мира сего. Минуло четыре года с той поры, как был напечатан «Печальный детектив» и разразились печальные для Астафьева события. Ему доставляли мешки писем, в которых генералы, партработники и штатные стражи соцреализма изливали негодование по поводу злодейского искажения правды и грозились расстрелять автора (один генерал так и написал) или надеть на него наручники. «Ловля пескарей в Грузии» — прекрасный, чистый рассказ — был принят за клевету на братский народ, и на съезде писателей грузинская делегация в знак протеста покинула зал заседаний.

Тот год был тяжким для Виктора Петровича, и лучше не вспоминать о нем — да поверит мне на слово читатель.

А в Риме мы пошли с Астафьевым смотреть дом, где жил Гоголь. На ступенях Испанской лестницы Виктор Петрович то и дело останавливался, чтобы отдышаться. Наконец мы оказались на Via Sistina. В доме, где писались «Мертвые души», на первом

этаже — бар. Мы присели у столика и заказали вино. Помянули Николая Васильевича, и Астафьев спросил меня, имея в виду мою книгу о Гоголе: «Ты думаешь, что постиг всю глубину его? Заглянул туда, куда и заглядывать-то страшно?»

Я вспомнил этот разговор, когда читал его повесть «Весёлый солдат». Эпиграф к ней взят у Гоголя: «Боже! пусто и страшно становится в Твоем мире!» Ничего веселого в этой повести нет. Это история солдата (самого Виктора Астафьева), скитающегося по послевоенным госпиталям и дорогам в поисках места, где можно осесть и свить гнездо.

Россия послевоенная — не знаю, кто об этом написал смелее, разве что А. Платонов в своем знаменитом рассказе «Возвращение». И вот — астафьевский «Солдат». Обворовывание раненых, лихоимство тыла, бедность, смерть первого младенца — маленькой дочери, чьей памяти (как и памяти погибшей второй дочери) посвящена повесть, туберкулез, поразивший ослабшие на войне легкие (отсюда и сегодняшняя одышка) — вот о чем эта печальная исповедь.

Я начинал читать Астафьева с «Печального детектива». И только после этой вещи потянуло к другим его вещам, и я полюбил его как писателя — ведь писателя надо любить, а иначе зачем о нем писать?

Вы скажете: а критика, а строгость критики? Так ведь чем сильнее любишь, тем строже и спрашиваешь.

Последние годы поставили Виктора Астафьева в еще более невеселые условия. В обществе пропала вера в слово, с писателя снята обязанность быть честным.

Свобода писать обо всем — еще не честность, так как честность связана прежде всего с понятием чести. «Честный» шире, чем «правдивый», и я бы даже сказал — выше. Правдив и какой-нибудь современный гробокопатель (производитель высококлассной чернухи), но что хорошего, если он закапывает меня в яму? Астафьев, начиная с «Печального детектива» (1986), пошел на резкое обострение своих отношений с историей (конечно, ложной); с читателем, привыкшим к советскому превосходству добра над злом; со своим прошлым, где были и умолчания, и робость политическая, и робость словесная.

И вдруг как будто отпустило, открылись дали, в которые не смели залетать поднадзорная мысль и стыдливое чувство. Для писателей поколения Астафьева это был слом, равный второму

рождению или смерти. Так, как писали раньше, уже не писалось, так писать, как стала писать молодежь, мешал предрассудок святого отношения к литературе.

И тут память солдата вернулась к войне. Ко всему, что недосказано, недописано, недопережито, потому что пока пережитое не запечатлено на бумаге, будто и не пережил, не понял, не постиг окончательно.

Астафьев пишет «Прокляты и убиты», «Так хочется жить», «Веселый солдат». Он возвращается назад со злостью обманутого и, как он считает, обманывавшего, с покаянной открытостью и беспощадностью к себе.

В его прозе сходятся встречные потоки: освобождения внешнего и освобождения внутреннего. Ведь, когда освобождаются внешне, говорят и пишут только о том, о чем нельзя было раньше говорить и писать. Зависимость от этого принципа «от противного» очень велика. И лишь полная свобода внутренняя дает результат, независимый от творческой барщины. В первом случае мы имеем какой-нибудь постмодернизм, во втором — Астафьева.

Но и ему, уже мастеру, в эти годы пришлось пережить болезнь освобождения внешнего. Отсюда мат, почти патологоанатомические подробности войны, отсюда сосредоточение на распаде чувств, на старении любви, на близком, леденящем присутствии смерти — этого последнего расчета с тем, что было и есть «я».

Так что, если кто-то захочет найти у Астафьева чернуху, найдет, но это будет не та чернуха, которую именуют «русскими цветами зла» (смотри антологию с таким названием, куда, кстати, включен рассказ Астафьева «Людочка»), а, может быть, последние слезы русского романтизма. Перечитаем «Людочку», но перечитаем и «Пастуха и пастушку» — лучшую, по признанию автора, его вещь. И вздохнем глубоко-глубоко, как это бывает, когда падает с сердца ноша и радость облегчает душу.

Чернобыльский ветер — ветер распада — уже который год дует над Россией. Как трудно устоять перед этим смертоносным потоком! Как трудно остаться при этом «густопсовым реалистом» (слова Астафьева о себе) и одновременно Дон Кихотом Ламанчским, с которым у Астафьева, как я думаю, самые нежные отношения. Да и сам он последний романтик нашей литературы. Последний ее рыцарь. Впрочем, в отличие от Дон Кихота, он свободен от сладкого обмана иллюзий.

Политика? Это было им отброшено сразу. Близость к власти? Все власти преступны, и это не афоризм. Оппозиция, новое диссидентство? В первом случае — та же тоска по власти, во втором — жизнь взаймы.

Так что же?

Зависеть от царя,
Зависеть от народа –
Не все ли нам равно?
Бог с ними!
Никому
Отчета не давать...

К концу жизни к этому пришел Пушкин. На исходе XX века те же слова — и, может быть, с еще большей горечью — мог бы повторить Виктор Астафьев.

1999

О ПАМЯТИ И ПАМЯТНИКАХ

Кажется, летом 1966 года мне позвонил из Ленинграда Федор Абрамов и сказал: «Найди журнал «Север» и прочти повесть Белова «Привычное дело». Большой писатель на Русь идет».

Я разыскал журнал и повесть прочел. Я просто проглотил ее в одночасье. Ничего более жалостливого, нежного, ласкового по отношению к гибнущей русской деревне я не читал. У меня несколько раз принималось болеть сердце, как болит оно, когда беда входит в *твой* дом.

А это был именно мой дом, хотя я человек городской, рос в городе, но потом, правда, судьба забросила меня в деревню, и страдания крестьянства — в те годы еще основного населения страны — стали для меня не чужими страданиями, а отпечатались в сердце.

Повесть Белова стала песнью песней о прародине русского языка, русского крестьянского быта, русского вероисповедания и отношения к жизни и смерти. Это была и песнь песней терпения, выживания, сопротивления доброй души нажиму, всесилию и торжеству зла.

Я думаю, не одно городское сердце дрогнуло при чтении «Привычного дела». Да и город-то наш тогда, в шестидесятые, был на две трети деревней, деревней, покинувшей отчий кров и приютившейся под железными крышами.

Выход «Привычного дела» стал общенациональным событием.

Кто сегодня захочет вернуться к той поре — а, не обернувшись, не увидишь того, что впереди, — вряд ли обойдет это полное горечи и вместе с тем высокопоэтическое творение Василия Белова.

Это был рассказ об одной семье, в которой одна лошадь, одна корова, один мужик –Иван Африканыч — да и тот подрезан-

ный войной и голодухой. Только деток в ней было много, и звал их Белов именно «детками», а «небо» — «небушком», корову Рогулю — «мамушкой», «коровушкой». И детки эти «крепкие, как булочки». «Красные солнышки поехали, так ручками машут и машут», — говорит о них — уже сиротах — бабка Евстолья.

А сироты потому, что всех отняла у них смерть — маму, лошадь, корову. Дом опустел, и ушло из него, кажется, нагретое ими тепло.

Свою статью о повести Белова я назвал «Тепло добра». Я не нашел другого заглавия, хотя звучало оно и не очень ловко, ибо, несмотря на холод, проникший в дом Ивана Африканыча, от повести шел теплый поток света, согревающий душу.

Ни злость, ни обиду, ни, наконец, желания мщения не вызывала эта срезанная на корню жизнь. От нее даже не слышалось ни слова упрека. Упрек был, но в высшем смысле: почему именно с Россией так распорядился поступить рок?

Задолго до того, как в СССР слово «Бог» разрешили писать с большой буквы, Василий Белов написал христианскую повесть, восстановивши ею родство с литературой XIX века.

Статью мою о ней напечатали в «Литературной газете». Позволю себе процитировать ее последние строки: «Кажется, я рассказал об одной книге Белова.

Но это и есть Белов, то, что он сделал в литературе. Портрет не окончен: писатель сам пишет его.

Я уверен, что завтра эти черты изменятся, станут иными. Время меняет нас, мы все меняемся.

Но как бы ни изменился портрет, в нем не сотрется то, что мы прочли в «Привычном деле».

Эта книга останется».

Книга осталась, а автор, конечно, менялся. Да и сколько всего с той поры произошло! Рухнул не только крестьянский дом, подломились стойки и у России. Белов не мог без слез, переходящих в отчаяние, это пережить. Он замкнулся, ушел в себя. Поверив на мгновение в горбачевскую «перестройку» и став членом Верховного Совета, быстро понял, что тут обман, смена вывесок, игра перекрасившейся номенклатуры.

Он покинул Москву и окопался в родной Вологде, в родной Тимонихе.

За его плечами было уже не одно «Привычное дело», а целая полка книг, одна прекраснее другой. Стояли на ней и «Плотницкие рассказы» (где горечь «Привычного дела» сменил озор-

ной смех), и «Лад», восстанавливающий красоту крестьянского жизненного уклада, и «Кануны» — роман о коллективизации, об истреблении самой работящей части народа.

Писал он и пьесы и почти угадывал в них, что произойдет в России вот-вот, но поэтическое пророчество, в котором он был силен, смазывалось здесь риторикой.

Похоже, что в те годы, когда он заседал в Верховном Совете, ему было не до литературы. Гораздо важнее было отстоять северные реки от переброса их на юг. Эта очередная советская химера грозила изменить экологию страны. Отстоять удалось, но на большее сил уже не было.

С тех пор его редко кто видел, а тем более еще реже — читал.

Читать перестали не одного Белова. На страницы журналов хлынула ранее запрещенная литература: Платонов, Булгаков, Солженицын. Все ранее дозволенное (а к ним принадлежали книги Белова, хотя и попорченные цензурой) сделалось анахронизмом.

Это надо было пережить, с этим смириться. Нелегко было вчерашним властителям дум и кумирам читающей публики (не одному Белову) вдруг перестать быть ими и уйти в тень. То был кризис и личная драма.

Для Белова все осложнилось тем, что в 1986 году он напечатал роман «Всё впереди». Он выдал на-гора роман-памфлет, роман — обвинительный акт против прозападной интеллигенции, готовой, как он считал, ради того, чтобы «войти в цивилизованный мир», распродать Россию. Многое здесь было предсказано точно, но грубый тон и открытое раздражение по адресу всего нерусского, вызвали отторжение в читателе. Даже верные поклонники Белова взроптали.

Он был приписан к стану «патриотов», «красно-коричневых», врагов демократии и свободы.

Роман этот разочаровал и меня. Обида и злость — вообще не лучшие советчики писателя. Перо, движимое злостью, начинает расщепляться, терять свой привычный наклон и твердость. Язык как бы противится этому чувству и не желает подпадать под его власть.

Впервые вещь, под которой стояла подпись Белова, была плохо написана. Вместо чистоструйной, холодящей зубы, как вода в ключе, прозы мы получили скрашенную редкими картинами публицистику, где уже не было тепла, а была одна анафема.

Возмездие не замедлило последовать. Те, кто вчера превозносил Белова, теперь писали о нем исключительно в похоронной интонации. Из учебников русской литературы XX века исчезло его имя. Я сам читал такой учебник, выпущенный издательством «Дрофа». В нем помянуты кто угодно от К. Симонова до Натальи Ивановой, но об одном из лучших писателей конца столетия не сказано ни слова.

За этой акцией стоял уж раскол: общество после 1991 года развалилось на партии, каждая из которых смотрела на своего антипода через прицел оптической винтовки. Ни о каком мире или примирении речи быть не могло. К тому же общая, связывающая его отдельные части, идея умерла. И свято место осталось пусто.

На одной стороне не хотели подавать руки другим, на противоположной стороне не только не хотели воссоединяться, но еще более расходились и даже жаждали кровопролития.

Как мог отозваться на все это писатель? Только болью. Так отозвались на расстрел Белого дома в 1993 году Андрей Синявский и Владимир Максимов. Что же говорить о Белове? Ведь русские стреляли в русских, а это уже была гражданская война.

Это была трагедия истории и трагедия литературы, которая испокон века (и в том числе в книгах В. Белова) противилась насилию, проклинала его.

И опять не смогла предотвратить вражды.

Сейчас всуе толкуют о «сумерках литературы», якобы пришедших по сугубо литературным причинам. Но никакие это не сумерки — скорей, временный смог — и литература тут ни при чем. Тьма надвинулась на нас с другого конца — с того, где был пережит ужас бессилия — бессилия противостоять языку пушек.

Талант и в огне не горит, и в воде не тонет. Я читал последние рассказы Белова — в них то же сочувствие бедным, то же нежное чувство к брошенным старикам, к женщинам, к детям. Есть, конечно, и упоминания о современных «бесах», но кто из нас не ропщет на настоящее?

Белова не трогает суета на поэтическом Олимпе, он свой Сен-Готард взял, там — на вершине Альп — был. И останется навсегда. То, что им сделано, сделано. Этого не объедешь, не обойдешь. Пусть постмодернисты или другие «исты» твердят о том, что старые ценности обесценились и теперь пришло время их триумфа. Но, кроме того, что им ежегодно вручают премию «Триумф», никаких доказательств на этот счёт у них нет.

Литература в их писаниях сделалась игрой — игрой в слова, в Бога и антихриста. Балаган, аттракцион, ярмарка.

Лесков, Чехов и Толстой на эту ярмарку бы не явились. Василия Белова там тоже не видно. Вероятно, он старомоден и относится к творцам, для которых, как говорил Гоголь, слово — подарок Бога человеку.

Поделюсь воспоминанием. В 1992 году я работал в «Литературной газете». Близилось шестидесятилетие Белова. Я пошел к главному редактору (тогда им был А. Удальцов) и сказал, что мы должны отметить эту дату. Но вчерашний матерый партийный волк, переквалифицировавшийся в «демократа», ответил мне рычанием. Какой Белов? Да он же антисемит. Он не верит в реформы, он чернорубашечник. Мы осрамимся перед людьми.

Единственное, на что этот волк согласился, так это дать *заметку,* в которой, помянув о юбилее, разделать юбиляра за его взгляды. Это попытался сделать один преуспевающий беллетрист. Он сел при мне за машинку и тут же отстукал приветствие — не приветствие, некролог — не некролог.

23 октября, в день рождения Белова в *литературной* газете не появилось и заметки. Единственное, что я смог сделать, — отправить автору «Привычного дела» телеграмму, да и то не от газеты, а от своего имени.

Ныне Белову исполняется семьдесят.

Что бы ни писал он в минувшие годы, как бы глубоко ни уходил в тоску, что бы ни говорил порой публично (а в его речах обида все так же братается с отчаянием), его от славы русского слова не отлучишь.

И с литературной вершины не сбросишь.

В прошедшие недели дискутировали о Дзержинском, спорили: возвращать ему памятник или нет? Есть о чем спорить. Этот герой, судя по его собственной «Автобиографии», до 1917 года нигде не работал, т. е. *был тунеядцем сорок лет.*

Чем же он занимался? Агитацией и пропагандой, проживанием по поддельным паспортам, борьбой за светлое будущее. И еще все время откуда-то (то из ссылки, то с каторги) убегал, бегал по России и за границей, а уж когда свершился октябрьский переворот, стал во главе ведомства по мокрым делам.

Про ссылку и каторгу этот герой пишет: *мне стало скучно*, и потому на третий (четвертый или седьмой) день я бежал.

Хочется задать вопрос: почему ни в одной стране нет памятника главе спецслужб? Почему в Париже нет памятника Фуше,

а в Берлине — Гиммлера? Андрон Кончаловский, защищая на НТВ право Дзержинского оставаться в истории (а стало быть, и в бронзе), много говорил о том, что государство вообще-то — всегда зло, но оно необходимо, без него жить нельзя.

Но на государство трудились и Берия и Ежов. Может, объявить конкурс на создание памятников и им? Я бы хотел посмотреть, как бы заговорил этот благополучный сын благополучного отца, если б его хотя бы на одну ночь сунули в Лефортово.

Запел бы, я думаю, другим голосом.

Примирения на реставрации *таких* имен не построишь, вдохновляющего толчка народу не придашь. Соединить могут лишь имена достойные, которые никогда не были на стороне зла.

Без этого семья (страна) не спасется, и разрушенье продолжится. Потому что озлобление, как и обман себя (истина принадлежит только мне), ведут в пустоту.

Пусть Дзержинский стоит на аллее монстров (как восковые персоны в музее мадам Тюссо — там всякой твари по паре), а исторические фигуры, от которых шло к людям тепло, займут освободившиеся от таких, как он, места.

К последним принадлежит и сегодняшний юбиляр.

2002

КЛЯТВА О ПРАВДЕ

К счастью, я знал его. Он был невысокого роста, черен волосом, черен глазами и нрав имел страстный, душу отзывчивую и печальную, а жизнь — краткую, ибо покинул этот свет в 63 года.

Последний раз я видел Абрамова за три недели до его смерти. Болезнь завернула его из готовящейся поездки в Испанию и бросила на широкую постель в номере гостиницы «Москва», где в те времена останавливались большие люди.

В стране правил Андропов. Мы недолго поговорили и о нем, и о том, что нас ждет. В голосе Федора Александровича я улавливал тревогу.

Впрочем, он для меня был уже Федор, хотя нас разделяли и время, и возраст, и, конечно, положение в литературе. Критики редко дружат с писателями, но здесь, видимо, случилось исключение. Я сначала полюбил его как писателя, а потом и как человека. Он ко мне относился по-отцовски. Он вообще был щедр на отцовские чувства, так как Бог не дал ему детей. Своими детьми, например, он считал артистов будущего театра Льва Додина, которые тогда были еще студентами, никому не известными питерскими лицедеями.

Со студенческого вначале спектакля «Братья и сестры» по роману Абрамова и родился этот театр.

Помню, как на празднование своего 60-летия Федор вызвал этих молодых ребят чуть ли не из Тюмени, куда их сослал правивший в те годы в Ленинграде Романов. И они лихо сплясали вместе с юбиляром на сцене Дома Маяковского.

Сейчас этого Дома нет, он сгорел. И, вероятно, если будет восстановлен или на его месте построят новый, в нем поселится какой-нибудь банк. Нынче питерский союз писателей ютится в двух комнатках: писатели вышли из моды, в моде теперь те, кто делает деньги.

Абрамов был писатель старого времени — времени, когда человек, держащий в руке перо, что-то значил в России. Когда к его слову прислушивались, а с мнением его считались даже власть имущие. Они, впрочем, думали, что имеют власть надо всем. Как-то тот же Романов предложил Абрамову стать членом горкома партии. Тот отказался. Мотив был один: у писателя может быть мнение, не совпадающее с мнением партии. Почти так он властителю города на Неве и сказал. Может быть, смягчив окончание фразы: «не совпадающее с мнением горкома».

Не всю правду-матку мог сказать Абрамов народу, но большую часть все же сказал. Начиная с первого романа «Братья и сестры» и кончая сборником рассказов «Трава-мурава».

У меня до сих пор перед глазами стоят сцены из «Братьев и сестер»: сколько в них нежности и сострадания к мужикам и бабам, а точнее, к подросткам, детям и бабам, которые открыли в войну «второй фронт» в тылу настоящего фронта. Русская деревня надорвалась, но спасла страну — без нее голодала бы и армия, голодал бы Урал, те, кто воевал, и те, кто вытачивал снаряды и клепал танки.

Русская литература всегда поклонялась женщине. Лучшие стихи завязались на этой любви. Лучшие строки посвятили ей и мастера прозы.

Среди них — Федор Абрамов. И не «один из», а, может, из первого ряда или из самых первых рядов. Честно говоря, после Некрасова я не знаю такого певца русской женщины, как Абрамов. Он, говоря его словами, к подножию «памятника русской бабе» жизнь положил, и если когда-нибудь такой памятник будет воздвигнут (а Федор этого желал), то помянут, открывая его, и нашего страстотерпца за народ.

Тогда, когда жил Абрамов, еще было такое понятие, как народ. Была вера в то, что ради него и стоит жить, писать, вообще существовать на свете. Нынче народа уже, кажется, нет, даже те, кто вышел из низов его, говорят не «народ», а «население».

Конечно, народ — это не только крестьянство, но оно составляло корень нации и её ствол. От крестьянства все — и обычаи, и культура, и язык. Прежде всего, язык, ныне утилизованный, не имеющий ни цвета, ни запаха. Абрамов был из писателей, которые без разноцветья этого языка и не были бы писателями. Они продлили ему жизнь во все унифицирующем XX веке.

Сейчас про литератора пишут: он воссоздает виртуальный мир, виртуальную реальность. Какая, к черту (да простит меня

читатель), виртуальная реальность! В русской литературе была одна реальность — русская. И небо, и лес, и луга, и изгиб речки — такой же крутой, как у Пинеги, — и язык были взяты из русской природы и русского бытия. Оттого-то и стоит она так высоко в мировой литературе.

Перебираю в памяти названия повестей и рассказов Абрамова: «Пелагея», «Деревянные кони», «Бабилей», «Из колена Аввакумова», «О чем плачут лошади», названия его романов: «Пути-перепутья», «Две зимы, три лета», «Дом» — что-то из этого не останется, а что-то останется навсегда. «Пелагея», например, уже пережила Абрамова, переживут и нас «Деревянные кони» и «Бабилей».

А из истории уже не литературы, а жизни, не вычеркнешь ни очерка «Вокруг да около», ни абрамовского «Письма к землякам».

Это «Письмо» много отняло у него здоровья. Помучился он тогда и оттого, что спустили на него всех собак в печати, а главное, оттого, что и земляки его не услышали. Сегодня никто не пишет для всех. Сегодня пишут для двух-трех приятелей, для рынка или обитающей бог знает где вечности. Плевать на то, что думает читатель, важно, что берет издатель. Важно, заметит ли тебя олигарх и одарит каким-нибудь «Триумфом», где опять же важен не триумф, а чек на 50 тысяч долларов.

И совсем не имеет значения, что деньги, которые ты получаешь по этому чеку, ворованные. Ворованные, кстати, у народа.

По очерку «Вокруг да около» было принято постановление бюро ЦК по РСФСР. Осуждающее его как явление антиколхозное и антисоветское. Только за то, что писатель осмелился предложить лодырям не платить ничего, а тем, кто вкалывает, в данном случае накашивает сено для колхоза, — часть накошенного.

Расценили как покушение на социалистическую собственность. Обложили Абрамова «отзывами народа». Народ очерка не читал, письма, хулящие его, подписывал. И было от этого больно.

В «Письме к землякам» Абрамов обращался уже не ко всему народу, а к землякам-веркольцам. Дескать, что же вы, земляки, все на власть киваете, умного барина ждете, а сами в водке тонете, телята у вас по брюхо в навозе, деревня пустеет, обваливается. Кто в этом повинен? Разве одна власть?

Но тут уж не партия, а братья писатели обиделись — обиделись за крестьянина: что же ты, против своих пошел? Хочешь к сильным мира сего подлизаться?

Помню, как сидел у меня дома Федор и только об этом и говорил. Сокрушали его даже не писатели, а всеобщая — овладевшая к концу 70-х Россиею — глухота. Кричи во весь голос — никто не услышит.

Может быть, тогда и стал он подсчитывать, сколько ему осталось. Мужчины в его роду умирали рано, а тут еще подоспела болезнь, тяжелая операция. Он звонил мне из Ленинграда и прощался.

Давило на него не только это, давило и прошлое. Подвиги в борьбе с космополитизмом. Был он тогда аспирантом кафедры советской литературы в университете. Сейчас никто и не знает, кто такие космополиты. А в 1949 году не было у нашей власти врагов страшнее, чем несколько литераторов, заподозренных в симпатии к мировой культуре.

Не любил Абрамов вспоминать о той поре, но на своем 60-летии, вместо того чтобы благодарить партию и правительство за высокую награду (дали ему орден Ленина), попросил прощения у тех, кого по призыву партии и вместе со многими, так никогда и не покаявшимися, предал поношению.

И от неизжитой вины тоже была боль.

Я как-то спросил его: «Федор, а почему ты не напишешь о СМЕРШе?» СМЕРШ — «смерть шпионам» (армейская контрразведка) был самой ненавистной организацией на фронте. И Абрамов после ранения два года прослужил там в должности следователя. Боролся с контрреволюцией в войсках.

На мой вопрос он ответил не сразу. Но ответил честно: «Я боюсь».

В расцвете славы он мог признаться, что боится. Измерьте меру страха, в котором жило его поколение, и, я думаю, вы поймете, как грызло его это прошлое, кажется, надежно захороненное на дне памяти.

Нет, он его не заметал, он его ворошил, желая предать огласке то, что все мы предпочитаем хранить в темноте. Писатель не может жить без такой огласки. Мука невысказанности, может быть, самая тяжкая из мук, которая дается ему.

Наверное, оттого в 1978 году Абрамов записал в своем дневнике «клятву о правде». Он клялся отныне не давать никакой поблажки себе, ни в чем не уступать давящим на него обстоятельствам.

Современный читатель, пожалуй, скажет, что это смешно. Разве писание правды не так же обязательно для писателя, как

дыхание? Разве писатель не рождается с ним? Но Абрамов жил в эпоху, когда такая клятва означала подвиг.

Есть подвиг военный, есть вспышка храбрости. Но есть подвиг, который растягивается на всю жизнь. Это подвиг самоочищения и самостроения. Его совершили многие русские писатели.

Его совершил и Абрамов.

2000

Из книги «Смех Гоголя»

СМЕХ ГОГОЛЯ

1



а надгробной плите на могиле Гоголя выбиты слова пророка Иеремии: «Горьким словом моим посмеюся». В каноническом переводе Библии их смысл развёрнут: «Ибо лишь только начну говорить я — кричу о насилии, вопию о разорении, потому что слово Господа обратилось в поношение мне и в повседневное осмеяние».

В первом варианте смех Иеремии если не победен, то, по крайней мере, решителен, во втором видна его трагическая изнанка. Да это уже и не смех, а вопль, и над воплем несчастного смеётся толпа. Поносят того, кто призван к поношению, смеются над тем, кто рождён для осмеяния.

Такова во многом судьба Гоголя и судьба его смеха.

Иеремия обличал соотечественников в отступничестве от Бога, Гоголь, по существу, пришёл к тому же, имея в виду не одну Россию, но и всю европейскую цивилизацию. О Гоголе после публикации «Выбранных мест из переписки с друзьями» вслух говорили, что он сошёл с ума. Иеремию поносили за слово Господа. Гоголь считал, что слово поэта — «подарок Бога человеку».

Господь поставил перед Иеремией задачу «губить и разрушать», «созидать и насаждать». Смех Гоголя, хотя и казался на первых порах разрушающим, был нацелен на «созидание». Если «плач» Иеремии пробуждал в народе чувство вины, за которым должно было следовать покаяние, то к тому же устремляется смех Гоголя.

Иеремия — единственный в Библии «плачущий пророк», Гоголь в pondan ему — «плачущий комик».

В «Театральном разъезде», в «Авторской исповеди» — всюду, где ему приходилось оправдываться за свой смех, — он говорит: я — *комик*.

В смехе комика первую скрипку играет юмор.

«Humor» по-латыни — влага, жидкость. Темперамент человека зависит от количества влаги в нём и от температуры тела. Отсюда такие понятия, как «холодный» человек, «тёплый» человек. А влага — это ещё и слёзы, спутники жалости, веселья или горя.

«И было слово Твоё мне в радость, в веселье сердца моего», — признаётся, обращаясь к Господу, библейский пророк. Пророк русский (Гоголь) мог бы присоединиться к этому признанию. Ибо, как ни горек порой его смех, то смех любви и «веселье сердца».

«Нет, несправедливы те, — пишет Гоголь, — которые говорят, будто возмущает смех. Возмущает только то, что мрачно, а смех светел. Многое бы возмутило человека, быв представлено в наготе своей; но, *озарённое силою смеха,* несёт... примиренье в душу».

Этого, пожалуй, не скажешь о сатире. Она не гибка, не толерантна. Её смех пригвождает, казнит. Один из её надёжных оруженосцев — сарказм. Мало кто знает, что «Sarcasmos» по-гречески означает «рву мясо». Нужно какое-либо ещё подтверждение того, что сатирик и комик — не одно лицо?

Гоголь начал с творений мрачно-возвышенных, с подражания немецким романтикам и Жуковскому. Эти опыты, как он сам писал, были все «в серьёзном роде». Но затем явилась весёлость, явилась радость, против готического собора вырос «вертеп».

Гоголь — дитя книжной культуры и дитя народного юмора. XVIII век со вспышками одического величия, со слогом Державина, и школа Шиллера и Гофмана чувствуются в Гоголе. Полёт книжной речи мешается в его прозе с грубой шуткой простолюдина, с лукавством украинского «дядьки», с «раем» и «адом» в их народном представлении, где человек и чёрт играют в одной пьесе.

Чёрт у Гоголя смешон, а у человека внезапно могут выскочить клыки, как у колдуна в «Страшной мести». Чёрта можно даже пороть, как это делает кузнец Вакула в «Ночи перед Рождеством». Но, правда, до тех пор, пока, сойдя с лубка, он не вселится, наконец, в человека и не станет помыкать им.

Гоголь смеётся над глупым, смешным и страшным (да, и над страшным, например, над смертью), но вдруг повисает пауза, смех обрывается и ниспадает в печаль: то печаль от разлада мечты и «существенности». Этот разлад Гоголь ощущает, с одной стороны, как комическое противоречие жизни, с другой — как нестерпимую боль.

Отсюда — «плач», смех сквозь слёзы.

О, смех! Это игра Гоголя, которая покрывает скуку и тоску жизни, вызывает наверх её дремлющие искры, раздувает их в пламя. «В игре нет лицеприятия», в игре «заигрываются», «жаркая игра» «возносится», как пишет Гоголь, она собирает людей для «подвигов». Ею насыщается «жажда деятельности», а без игры — «скука, скука смертная!»

Но если игра в карты — обман, оставляющий игроков голыми, с пустыми бумажками в руках (из-за бумажек — из-за денег — и идёт игра), то смех Гоголя даёт павшему шанс встать.

Этот смех способен разъять, разложить предмет или даже лицо, как делает он это с лицом майора Ковалёва, но он не патологоанатом: и нос Ковалёва возвращается на своё место, и рассыпавшийся на куски мир соединяется, и распавшаяся жизнь опять смотрится как целое.

Струна может замереть, замолчать, но тронь её только, прикоснись к ней с любовью, и она отзовётся, вспомнит хранящийся в её натянутой жиле звук.

2

Смех Гоголя — такое же дитя свободы, дитя победы, как и стихи Пушкина. Оба они — начинают в одну эпоху, и оба — эхо этой эпохи.

Беги, сокройся от очей,
Цитеры слабая царица!
Где ты, где ты, гроза царей,
Свободы гордая певица?

Гоголь услышит этот призыв Пушкина в далёком Нежине и откликнется на него сначала стихами, а потом прозой, которая, по словам того же Пушкина, заставит русских смеяться так, как они не смеялись со времён Фонвизина.

Облик России XIX столетия был бы неполон без смеха Гоголя. Смех этот, который мы вправе назвать историческим (но не в том смысле, в каком употребил это слово Гоголь, говоря о Ноздрёве: «Ноздрёв был в некотором роде исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории»), оказался направлен на историю и на её кумиров.

Признанные герои истории для Гоголя как бы и не герои — он возвеличивает малое и смеётся над великим. Титулярные

советники у него теснят королей, а особам царской крови отводится третьестепенное место. Они сдвинуты на периферию, как какой-нибудь алжирский дей (лицо, кстати сказать, вполне историческое) или император Николай, о котором походя упоминает в «Ревизоре» Хлестаков. «У всякого петуха есть Испания», — говорит сумасшедший, став испанским королём, и эта параллель петух — король отдаёт насмешкой.

Смех Гоголя ставит всё с ног на голову, он из ничтожного лепит крупное, и оно — ввиду своей увеличенной мелкости — кажется ещё более смешным. Достаточно автору сказать, что Поприщин, гуляя по Невскому проспекту, встретил проезжающего государя и не поклонился тому, как «собрату», — и сразу начинаешь думать, что величие государя просто ничто, чёрт знает что такое, как говорят герои Гоголя, а не величие.

Мертвец-чиновник низкого роста, которого незначительное «значительное» это лицо свело в могилу, по мановению волшебства смеха Гоголя превращается в привидение, кулак которого становится таким, «какого и у живых не найдёшь». Акакий Акакиевич вырастает в фигуру, в тени которой значительные лица превращаются в карликов.

Человек по фамилии Яичница имеет больше прав на существование — и на внимание автора, — чем какой-нибудь генерал, который с виду «умная голова», а на самом деле вожделеет лишь об одном — о крестике на шею. Наполеоны и фердинанды у Гоголя смешны, а вот смерть Акакия Акакиевича, как и смерть двух старичков в повести «Старосветские помещики», оплакивается как национальная потеря.

Нет такого «высокого» предмета или лица, которое было бы не подвластно смеху Гоголя. Государственный совет? Ему достается на орехи в «Ревизоре». Русская почта? И она не забыта. Военные? И их не обошла гоголевская усмешка. Вспомним «Коляску», вспомним «Игроков», где шулеры играют в гусар и где блохи, обитающие в номерах гостиницы, сравниваются с «конным войском».

Гоголь иногда с грустью называл себя человеком, привыкшим смешить людей. Так отвечал он на заблуждение в том, что он писатель исключительно комический. Причём не только комический, но и призванный смехом своим осудить, покарать. «Я не знал, — писал он, — ...что мое имя в ходу только затем, чтобы попрекнуть друг друга и посмеяться друг над другом. Я думал, что многие сквозь самый смех слышат мою добрую натуру».

В детстве Гоголь потешал папеньку и маменьку, а с ними и всю честную компанию, собиравшуюся у Гоголей, своими карикатурами на соседей-помещиков — карикатурами оглушительно смешными, но не злыми, добродушными. Таков же Гоголь и в Петербурге, в кругу своих однокашников, пришедших к нему в гости куда-нибудь на Большую Мещанскую или в Столярный переулок. На столе самовар и баранки, но при этом скромном угощении веселья не занимать. Слуга Гоголя Яким только вздрагивает за перегородкой от взрывов громкого хохота. Поют песни, вспоминают студенчество, теплый юг, а холодному Петербургу раздают клички, от которых смутился бы самый смелый шутник.

Петербург — немец, скажет Гоголь, а Москва — русская борода. Он любит предметам неодушевленным давать человеческие имена. Оттого и двери у него «поют», а Колизей — не римский цирк, а «синьор Колисей», так же, как нос М. П. Погодина не просто нос, а «фельдмаршал». Он и кусок телятины, теснящий в желудке другие яства, сравнит с городничим, входящим в церковь, а про знаменитые итальянские спагетти, славящиеся своей длиной, скажет так: «макароны длиною с дорогу от Рима до Неаполя».

Гоголь по-детски смешлив и смешон, когда у него хорошее настроение, когда он кончил работу или знает, что написанное им не потребует переделки. Один из таких эпизодов описывает П.В.Анненков в своих воспоминаниях «Гоголь в Риме летом 1841 года»: «По светлому выражению его лица... видно было, что впечатления диктовки (Гоголь диктовал Анненкову «Мёртвые души». — *И. З.*) привели его в весёлое состояние духа. Гоголь взял с собой зонтик на всякий случай, и как только повернули мы налево от дворца Барберини в глухой переулок, он принялся петь разгульную малороссийскую песню, наконец, пустился просто в пляс и стал вывёртывать зонтиком на воздухе такие штуки, что не далее двух минут ручка зонтика осталась у него в руках, а остальное полетело в сторону. Он быстро поднял отломленную часть и продолжал песню. Так отозвалось удовлетворённое художническое чувство: Гоголь праздновал мир с самим собою...»

Немало таких же сцен и в воспоминаниях С.Т.Аксакова, Ф.Иордана и Ф.Чижова. Вот что пишет Ф.Чижов: «Мы с Ивановым всегда неразлучно ходили обедать в тот трактир, куда прежде ходил часто и Гоголь, именно как мы говорили, к Фаль-

кону... Там его любили, и лакей... нам рассказывал, как часто signor Niccolo надувал их. В Великий пост до Ave Maria, то есть до вечерни, начиная с полудня, все трактиры заперты. Ave Maria бывает около шести часов вечера. Вот когда случалось, что Гоголю сильно захочется есть, он и стучит в двери. Ему обыкновенно отвечают: "Нельзя отпереть". Но Гоголь не слушает и говорит, что забыл платок или табакерку, или что-нибудь другое. Ему отворяют, а он уже там остаётся и обедает...»

Неожиданность гоголевских проделок часто ставила в недоумение его знакомых. Сказавшись в одном месте Европы, он на самом деле оказывался в другом. Маменьке он писал из Москвы, что находится в Триесте. Когда его просили что-нибудь почитать, отказывался, а затем сонно начинал икать, и делалось ясно, что это вовсе не неприличное поведение Гоголя в гостях, а начало чтения «Тяжбы». «Он нехотя подошёл к большому овальному столу, — пишет И. И. Панаев, — перед диваном, сел на диван, бросил беглый взгляд на всех, опять начал уверять, что не знает, что прочесть, что у него нет ничего обделанного и оконченного... и вдруг икнул раз, другой, третий...

Дамы переглянулись между собою, мы не смели обнаружить никакого движения и только смотрели на него...

— Что это у меня? точно отрыжка? — сказал Гоголь и остановился. Хозяин и хозяйка дома даже несколько смутились... Им, вероятно, пришло в голову, что обед их не понравился Гоголю, что он расстроил желудок...

Гоголь продолжал:

— Вчерашний обед засел в горле, эти грибки да ботвиньи. Ешь, ешь, просто чёрт знает, чего не ешь...

И заикал снова, вынув рукопись из заднего кармана и кладя её перед собою... «Прочитать ещё "Северную пчелу", что там такое?» — говорил он, уже следя глазами свою рукопись.

Тут только мы догадались, что эта икота и эти слова были началом чтения драматического отрывка, напечатанного впоследствии под именем «Тяжба». Лица всех озарились смехом... Щепкин заморгал глазами, полными слёз...»

3

Пушкин смеялся, слушая автора «Вечеров» и «Ревизора», просто катался от смеха, как вспоминают присутствовавшие на этом чтении, и писал о первой книге Гоголя: «Истинно весёлая книга».

«Вот настоящая весёлость, — отзывался Пушкин о «Вечерах...», — искренняя, непринуждённая, без жеманства, без чопорности. А местами какая поэзия! какая чувствительность! Всё это так необыкновенно в нашей нынешней литературе...»

Могут сказать, что это отзыв Пушкина о молодом Гоголе, о Гоголе, ещё не написавшем «Мёртвые души» и «Выбранные места из переписки с друзьями». Но в той же статье, ставя Гоголя вслед за Фонвизиным, Пушкин, однако, отделяет Гоголя от Фонвизина и других, говоря, что тот заставляет нас «смеяться сквозь слёзы грусти и умиления».

Вопреки отзывам Пушкина и статьям Белинского смех Гоголя еще долго расценивался как «фарса». «Фарсой» его окрестил Булгарин. «Подобного цинизма мы никогда не видели на русской сцене», — писал он в «Северной пчеле». Одни предлагали сослать автора в Сибирь (за слишком прозрачные намёки на правительство), другие говорили, что талант Гоголя преувеличен похвалами пушкинской «партии».

С одной стороны, ему отводилась роль шута, забавляющего публику анекдотами, с другой, — его смех вызывал страх. А как известно — и это сказал Гоголь — «насмешки боится даже тот, который уже ничего не боится на свете».

В начале XX века В. Розанов писал, что смех Гоголя «пустынный смех», «безыдейный хохот». Этот смех, утверждал Розанов, пронёсся по Руси, круша всё на своём пути и предрекая грядущие разрушения. Розанов видел в Гоголе поэта мелочей, певца солнца в капле воды, «завалившейся в навоз».

Но смех автора «Носа» и «Коляски» — радуга, сотворённая из брызг дождя. В нём, как говорил сам Гоголь, оценивая характер русских литературных пародий, «желчь Ювенала соединилась с каким-то особенным славянским добродушием».

Это добродушие видно и в русских сказках — в тех, где осмеиваются глупый царь, ленивый барин и сам чёрт. В сказках и мужику достаётся, и его бабе, если они позарились на чужое добро или возгордились достатком. Но, будучи посрамлены — и посрамлены жестоко, — они в конце концов получают шанс на прощение.

В черновых набросках к «Мёртвым душам» есть такая запись: «Я, признаюсь сам, не позволю даме облокотиться на моё письменное бюро. Да если бы и облокотилась, то, признаюсь, я бы не заметил: я не гляжу в это время по сторонам; если я взгляну, то вверх, где висят передо мною стенные величавые портреты Шекспира, Пушкина, Ариоста, Филдинга, Сервантеса...»

Заметьте: Гоголь обращает глаза вверх. Он называет портреты, которые при этом видит, «величавыми». Это относится не к величине рамы или холста: речь идёт о величии изображённых на портретах людей.

В этом списке нет ни Ювенала, ни Свифта. И нет Рабле. Нет гениев чистой сатиры. Поражая законченные и совершенные в художественной отделке пороки, смех Ювенала и Свифта и сам закончен, полон отрицательной полнотой. Он вместе с тем горд и надменен, горд высотой своего положения на Олимпе и оттого смотрит на жизнь сверху вниз.

Смех Гоголя раздаётся не с оледенелой высоты. Он струится, как свет, он даже нежен порой, как серебряный римский воздух.

Как бы ни негодовал Гоголь, как бы ни припечатывал он одной, казалось бы, навеки клеймящей чертой человека (как Плюшкина с его прорехой на халате), в его смехе нет мести и нет необратимого суда. В этом смысле смех Гоголя родствен смеху Сервантеса.

Это эпическое веселье, обнимающее всю жизнь и не направленное избирательно на порок. Предмет Гоголя — не пороки и не застывшие в своей отрицательности низкие черты человека, а общая ничтожность или пошлость жизни, лишённой в какие-то мгновения высшего смысла. Это, скорее, заснувшая жизнь, жизнь, впавшая в забытьё, жизнь, похожая на сад Плюшкина.

Гоголь называет события, происходящие в «Мёртвых душах», «дурью почище сна», это заколдованное царство, хрустальный колпак, который должен разбить смех автора. Изобрази я «картинных извергов», писал он, мне бы простили, «но пошлости не простили мне. Русского человека испугала его ничтожность более, чем все его пороки и недостатки. Явленье замечательное! Испуг прекрасный!» Смех Гоголя рассчитан на этот испуг. Смывая с человека ничтожность и пошлость, смех этот не смывает самого человека.

«Горьким словом моим порадуюсь», — мог бы добавить к словам пророка Иеремии Гоголь. «Ибо если человек смертен, человек конечен, то смех дан ему на то, чтоб преодолеть свою смертность и, веселясь, заглянуть в бессмертие».

1984–2005

ОБМАНУТЫЙ ХЛЕСТАКОВ



оголь писал в «Театральном разъезде» о «Ревизоре»: *человеческое слышится везде.* У Гоголя не было «свиных рыл», были люди, свиные рыла — это видение покосившегося воображения городничего. Когда он в конце пьесы оглядывается, ища поддержки, то видит не лица, а личины, надетые на них Хлестаковым: Земляника — «свинья в ермолке», Ляпкин-Тяпкин — «моветон», почтмейстер — «департаментский сторож», а не почтмейстер. Но ведь и Хлестаков, создавший их такими, не ревизор, он тряпка, сосулька, «вошь», как говорит о нём городничий в первой редакции. Он мальчишка, а не «генерал», «дьявол», «особа» — тот, за кого его здесь приняли.

События «Ревизора» — звёздный час Хлестакова, минута его воплощения. У Гоголя он всё время спешит, лихорадочно торопит часовую стрелку. «Я вдруг», «я сейчас», «я мигом», «я сию же минуту отдам», — говорит он чиновникам. Занимая деньги, он занимает их не на неопределенный срок, а на полчаса, до завтра, до вечера. Жизнь Хлестакова укладывается в эти деления времени. Она стиснута мигом и в миге должна развернуться, расцвесть, дойти до вершины и уничтожиться. *Миг* Хлестакова в «Ревизоре» — это миг полного осуществления его гения, если можно признать, что в Хлестакове есть гений.

Гоголь пишет об «обрезанных» желаниях своего героя — тому всё время хочется взлететь, подняться над обыденностью. В часы шатаний по Невскому, праздного прогуливания службы (вспомним прогулки Поприщина) Хлестаков мечтает оказаться за цельными окнами бельэтажей, ибо сам он живет в четвёртом этаже. Комплекс гоголевского человека — четвёртый этаж. В четвёртом этаже живут Поприщин, Чартков из «Портрета», художник Пискарёв, Акакий Акакиевич. Они взбираются туда по лестницам, облитым помоями и со следами собак и кошек. Чет-

вёртый этаж — это чердак, где обитают «обитатели». Спуститься с него, скажем, в бельэтаж — значит подняться, возвыситься, стать *кем-то*.

И вот уже Поприщин режет на куски вицмундир и кроит из него мантию короля. Вот он «инкогнито» (!) прогуливается по столице и весело поглядывает на проезжающего мимо императора: что ж, мы теперь на одной ноге, ты Николай II, а я Фердинанд VIII. Вот нос майора Ковалёва появляется в Казанском соборе в воротнике статского советника. Вот нищий Пискарёв вальсирует в снах с лучшими красавицами Петербурга, а за Калинкиным мостом вырастает привидение с усами, огромного росту — и все узнают в нём переписчика бумаг Башмачкина.

И пусть Поприщин отправляется в сумасшедший дом, а Акакий Акакиевич на тот свет, пусть нос Ковалёва благополучно возвращается к нему с прыщом, как и был, — воплощение состоялось, минута пережита, как ни потрясающ её *обман*.

Обман Хлестакова — не его вина. И даже вовсе не вина, поскольку в нём срабатывает его фантазия, талант воображения. Это гипербола, которой он вознаграждает себя за ничтожную цену обыкновенного «жребия». Хлестаков — генерал, Хлестаков — главнокомандующий, Хлестаков — гроза Государственного совета — не плут на вершине своего успеха, а человек, которому можно сочувствовать.

Таким и играет его Олег Басилашвили в Ленинградском Большом драматическом театре имени Горького.

Он внутренне преодолевает искус играть и плута, потому что играется и потому что Хлестаков как будто и плутует на деле, но Хлестаков-мальчишка, Хлестаков-дитя выскакивает из него, из его дежурных улыбок, шарканий ножкой, рисовки.

Хлестаков в спектакле в железных клещах Осипа. Осип выплывает из-за его спины как фигура первой величины, как сила, которая руководит Хлестаковым, вертит им и всем, чем вертит тот в свою очередь. Городу кажется, что он дурачит «ревизора», но дурачит их всех Осип, он торжествует в финале, а не Хлестаков. А пока они с городом перебрасывают Ивана Александровича с рук на руки, как делают это чиновники, когда возвращаются после сытного «лабардана» в дом городничего.

У Гоголя нет этой сцены, она придумана, но придумана хлёстко, и идёт она под текст гоголевский. В пьесе текст произносится в доме, Товстоногов вынес его из стен. Он поместил всю честную компанию в дрожки, которые, качаясь и колы-

хаясь, скачут в зал. Красные лица, объятия, типично русская картина. Все фамильярно сбились в кучу, все «свои», и «ревизор» уже свой, не страшный. Хлестаков не сидит, он лежит у чиновников на коленях, и один из них поддерживает его ноги, другой голову. Они качают и баюкают его, как младенца, и подкладывают ему под голову подушку, ибо голова Хлестакова не держится: он пьян.

Изредка Хлестаков приподымается, осматривает нас осоловевшими глазами, что-то говорит, машет платочком. На запятках покачиваются двое квартальных, Лука Лукич Хлопов бренчит на гитаре, и все поют, и по залу прокатывается смех, который холодит сердце.

Тройка! Вот она, вот кто едет в ней. Голова Хлестакова совсем падает, и тогда, чтобы взбодрить его, сидящие в дрожках переворачивают Ивана Александровича, и его голова оказывается там, где были ноги, а ноги там, где голова. Квартальные на запятках покачиваются всё резвее, дрожки набирают ход, а песня уже не песня, а крик, он бьёт нас по лицу как порывы ветра, и вдруг весь этот страшный символ начинает погружаться под сцену. Свет гаснет и тут же вспыхивает вновь. И перед стеной занавеса, прямо на нас, мелко работая ножками, бежит запыхавшийся, мокрый, несчастный Пётр Иванович Бобчинский. Всё лопается и трещит на нём, он сбрасывает с себя сюртук, он протягивает руки, умоляя попридержать ход, но дрожки уже далеко, и он бежит и бежит за ними, подгоняемый комически-зловещей музыкой.

О спектакле Товстоногова уже много написано. Пишут, что главный герой его — страх (так считает и сам режиссер), что чёрная кукла мистического «ревизора», которая висит над сценой и то и дело выхватывается светом прожектора, а иногда сходит на землю, дублируя Хлестакова, и есть удача, гвоздь всего. Это чёрный страх в чёрном небе, который спускается наконец оттуда под руку с жандармом.

Я так не думаю. Чёрная кукла показалась мне довеском к спектаклю. То, что происходило на сцене, то, что игралось, пелось и танцевалось, представлялось актерами, было гораздо страшней. Страшен был не ужас, изображаемый городничим, не эти подмены Хлестакова куклой, а соскакивание смеха в слёзы, выпадание его в плач, позор и печаль человеческого.

Не сатиру я видел на сцене, а «смех, родившийся от любви», смех над «братом моим», который и в искаженности мечтаний

своих все-таки мой брат. Помните гоголевские слова о Башмачкине: «Это брат твой»?

Я видел это в Хлопове (Н. Трофимов), в Шпекине (М. Волков), в Добчинском (Г. Штиль) и Бобчинском (М. Данилов), в Гибнере (И. Пальм) и городничем (К. Лавров) и даже в Осипе, когда он гладит Хлестакова по голове и говорит ему, как дядька дитяти: «Ей-богу, поедем».

Правда, этот жест цинический, жест насмешки, но и Осипу делается жаль своего барина, а с ним и себя.

Осипа играет С. Юрский. Осип — мужик, но мужик, уже переродившийся в Петербурге, мужик-лакей, а для лакея, как говорил Вяземский, нет великого человека. Для него есть только хозяин. С первого появления Осипа в спектакле мы чувствуем, что он не тень Хлестакова, а нечто большее, чем тень. Кровать, на которой валяется Осип, выдвинута на острие сцены, в первый ряд зала. Осип потягивается на ней, перевертывается, мучается ленью. С. Юрский играет не просто лень, а разврат и мизантропию лени, и, когда он поворачивается в зал и говорит: «Кажись, теперь... весь свет съел бы», мы верим: съел бы, если б мог. Он всех нас слопал бы, дай ему волю.

Осип — Юрский и внешне не похож на других Осипов. Он в пенсне, в жилетке, на одной руке у него белая перчатка. Подобрал где-то на улице или стянул у барина? Но он значителен в этом наряде, его позы, когда он разговаривает с трактирным слугой или с городничим, напоминают Федотовского «свежего кавалера». Осип рычит, как мужик, но рычит с прононсом. Лень, которая разлилась в нём, как ртуть, не мешает ему легко спрыгивать с кровати, когда появляется хозяин. Он плут-профессионал и, как плут, умеет менять маски, но выражение его лица просматривается из-за них. Оно определяется одним чувством: неполноценность. Осип казнится своим передразниванием, корёжится от него. Он с ненавистью смотрит на трактирного слугу, который делается свидетелем его холопства. Осмелев, он входит в раж и начинает хватать что попало и забирает у купцов даже «верёвочку». «Верёвочка» — не только факт хозяйственности Осипа, это край свободы, которую он на миг почувствовал.

Все в миге, все живут мигом. И музыка в спектакле (С. Слонимский) какая-то скачущая, нервно-подпрыгивающая, как прыжки Хлестакова и скачки Осипа. Вихрь, врывающийся в городок с приездом ревизора, реализован в смещении плоскостей стен, в яростном беге Бобчинского, в карусели, которую устра-

ивают на сцене Хлестаков и Марья Антоновна. Статичный разрез дома городничего (он неизменен, вечен, он — единственная декорация пьесы) начинает ходить ходуном, некий сквозняк проносится по нему. Похотливый бег Хлестакова за аппетитной дочкой превращается в пародийную схему движения, которое никуда не ведёт, которое кружится в одном кругу и заканчивается ничем — пустячным поцелуем.

И всё время где-то за домом заливается колокольчик. Он резонирует со звоном шпор городничего, он перебивается бравурной фортепьянной пьеской, которую наигрывает Хлестаков в присутствии почтительно выслушивающей свиты. Брови у Ляпкина-Тяпкина (В. Медведев) поднимаются, он делает задумчивое лицо, он слушает Баха, а не Хлестакова.

Даже квартальные принимают участие в этом ритмическом решении спектакля. В первом явлении они сонно приклеены к колоннам, их позы унылы, склонённые головы дремлют. Но вот раздаётся словечко «инкогнито», и они оживают. Команда городничего вступает в действие. Она копирует своего начальника и строевым маршем следует за ним, когда он задумчив, она рассыпается веером, когда он в гневе, и она превращается в летающих ангелов, когда он показывает наверх, где спит Хлестаков: «Тихо!»

Эти плавающие ангелы в сапогах и с сизыми носами прекрасны. Что-то жуткое есть в их парении.

Инерция движения так сильна, что измочаленный Бобчинский, уже не понимая, куда он бежит и зачем, врывается в дом городничего по следам дрожек и, не видя, что все стоят, вытянувшись перед Хлестаковым, разрубает шпалеру чиновников и сбивает с ног Ивана Александровича.

«Ревизор» в БДТ — это спектакль стихии, где всё вихрь и всё целое, всё — мысль и капля к общей мысли. Даже голос Иннокентия Смоктуновского, который произносит здесь несколько фраз, тоже действующее лицо. Он звучит в прологе, когда читает эпиграф к пьесе, и он завершает её тем же эпиграфом. Только теперь он не таинственен, не злорадно-насмешлив: в голосе Смоктуновского дрожит сострадание — нерв голоса Гоголя.

«На зеркало неча пенять, коли рожа крива... Ха-ха-ха!..» — смеётся он, и смех переходит в кашель, в захлебывающийся звук. Он раздаётся тогда, когда гроза возмездия уже грянула и все онемели в её вспышке. У Товстоногова три немые сцены, а не одна. Первый удар грома сражает бедного смотрителя учи-

лищ. Все кидаются к нему и окаменевают. Второй — призыв к спасению. Толпа бросается врассыпную. Третий — покаяние. Никто никуда не бежит. Все упали на землю, на колени, закрыв головы от гнева Божия.

Но не этот финал и не раскаты грома остаются в душе, когда выходишь на набережную Фонтанки в белую ночь. Остаётся звон бубенцов и видение тройки — той тройки, что унесла Хлестакова. Хлестаков, покидающий город, всегда уезжал где-то за сценой. Звенел колокольчик, раздавался крик ямщика «Эй, залётные!», и он уносился, как будто его и не было.

Здесь он мчится прямо на нас.

Хлестаков-призрак. Хлестаков — «невидимая сила». Был он или его не было? Чёрт он или человек? Сам Гоголь сказал: «лицо фантасмагорическое». Но он же и добавил: Хлестаков «бы преспокойно дождался толчков и проводов со двора». Дождался бы, если б не Осип. Это тот надоумил его уезжать. Плут Осип боится расплаты, Хлестаков ничего не боится: он не мошенничает, он живёт.

Вертлявость, ребячество, воздушность жестов О. Басилашвили к концу пьесы гаснут, как бы вязнут в недоумении, овладевающем его героем. Сначала это краткие паузы среди веселья, безумья удачи, потом окаменение с выражением вопроса и грусти на лице. Уже в момент сватовства и счастливого благословения на брак Хлестаков, только что плясавший польку и изображавший умирающую птицу в балете, вдруг, как ребёнок, прижимает палец к губам. Его глаза начинают растерянно бегать. Что же это с ним? И в самом деле женитьба, новая жизнь? И ему оказали доверие, отдали руку «хорошенькой»? Неужто? Он почти уже верит, что это факт, что это с *ним* происходит и происходит не во сне. Ура! — готов он вскрикнуть, но что-то, смысла чего ему не дано постигнуть, останавливает его.

И вот последние реплики, прощание. «Прощайте, Антон Антонович!.. Очень обязан вам за гостеприимство...» И тут О. Басилашвили делает паузу и обращается к залу: «...признаюсь, от всего сердца... мне нигде не было такого хорошего приёма...» Скорбное лицо только что вертящегося мальчишки взросло. У него даже губы дрожат. Хлестаков на пороге сознания *конца минуты*. «Нигде», — шепчет он, и мы слышим за этими словами: «и никогда». Никогда и нигде не будет ему уже такого хорошего приёма.

И это говорит Хлестаков, автор письма к Тряпичкину, который час назад осмеял своих гостеприимных хозяев как по-

следних дураков? Это он сожалеет о расставании с ними? Он, скрывающийся от них с двумя тысячами, набранными взаймы и которые он вряд ли отдаст?.

Да, это одно и то же лицо. Он брал потому, что дают, потому что верил, что дают *ему*, а не кому-то другому. Не он играл, а они играли. А смеялся он над ними без злости, так, из удовольствия, ибо в том же письме Тряпичкину приписал: «а впрочем, все добрые люди». Он их за добрых людей принял! Ни больше ни меньше!

И вот Хлестаков уже в бричке. Ее кузов завален «подарками» — сахарными головами, кругами сыра, штуками полотна. Из груды штук выглядывает бутылка шампанского. На запятках во весь рост Осип. «Эй, залётные!» — и тройка трогает.

«Прощайте, Иван Александрович!» — машет из окна невеста. «Прощайте!» — машут «маменька» и «папенька». «Прощайте!» — отвечает им, помахивая платочком, Хлестаков. Он улыбается, радуется, подпрыгивает среди начинающей подпрыгивать поклажи. «Прощайте!» — раздаёт он в зал воздушные поцелуи.

А тройка набирает скорость, и вот уже подскакивают и валятся на Хлестакова бутафорские сахарные головы, вот уже прежнее недоумение появляется на его лице, и оно вытягивается, улыбка превращается в вопрос. Он робче машет и по инерции раздаёт воздушные поцелуи.

— Ии-ех! — вскрикивает за его спиной Осип, размахивая во всю сцену бутафорским гусем. — Ии-ех!..

На лице Осипа наглая улыбка. Он в ударе. Господи, как повезло! И сыт, и пьян, и нос в табаке! Что нужно? Более ничего. Славно повеселились, славно и доедем. А что впереди? Да ничего впереди! Зато в руке гусь, а в кармане денежки. А в бричке барин, который, если что, за всё в ответе. «Эй, залётные!»

Музыка отвечает темпу скачки. Она уже стучит копытами лошадей по просёлочной дороге, она полна удали и торжества. И только пассажир тройки, всё ещё механически машущий кому-то, уже не смеётся и не радуется. Горькие слёзы текут по щекам Хлестакова, и гримаса боли искажает его лицо.

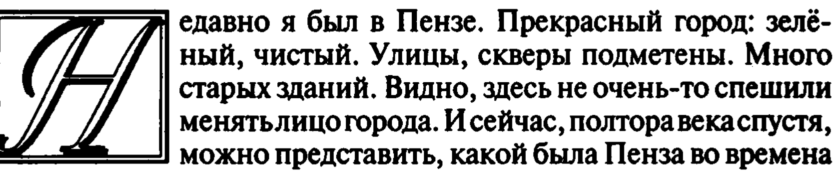
«Эй, залётные!»

1970–2005

ЕЩЁ О «РЕВИЗОРЕ»

И в машине одни колеса заметней и сильней движутся; их можно только назвать главными; но правит пиесою идея, мысль.

Гоголь



Недавно я был в Пензе. Прекрасный город: зелёный, чистый. Улицы, скверы подметены. Много старых зданий. Видно, здесь не очень-то спешили менять лицо города. И сейчас, полтора века спустя, можно представить, какой была Пенза во времена Белинского. Здание гимназии, где учился Белинский, стоит на главной улице, которая давала начало тракту, ведущему в Чембар и Тарханы. На этой улице сохранился дом почтмейстера, где раньше, должно быть, помещалась почтовая станция.

Может быть, именно в этом доме, ожидая лошадей, и проигрался гоголевский Хлестаков пехотному капитану.

Пензенцы помнят этот факт. Зная, что комедия Гоголя — вымысел, они все же не очень довольны тем, что Гоголь только таким образом упомянул о Пензе.

Каждое великое сочинение имеет свой адрес. Своё географическое место жительства. Даже «Божественная комедия», чье действие перенесено под землю или на небо, есть портрет Италии времен Данте.

«Ревизор» — тоже портрет России эпохи Гоголя — портрет со сдвинувшимися пропорциями, но бессмертно улавливающий черты оригинала. Однако в этом портрете есть даль, которая уводит глаз в бесконечность. Можно прочитать комедию Гоголя как пародию на табель о рангах, потому что низший чиновник на время её действия неожиданно становится высшим, а можно прочитать и как трагедию о противоборстве «счастия» и «судьбы».

«Счастие» в «Ревизоре» — почти карточный термин. Оно прерогатива Хлестакова и всего, что связано с ним. Хлестаков играет и выигрывает. Для Хлестакова игра есть жизнь, и в игре он гений. Когда Хлестаков не врёт, не блефует, он тускло влачит свои дни. Стоит появиться партнёру, едва блеснёт надежда на выигрыш — он расцветает, он на коне. Из него сыплются

остроты, штампы, стишки, комплименты, крупными мазками поэта-фантаста он набрасывает свой собственный образ, который начинает двоиться, троиться и растёт в глазах слушателей и в глазах автора.

Пензенский знакомый — пехотный капитан — задел его за живое. Хлестакову хочется отыграться. И даже не выигрыш его заботит, не просаженная за карточным столом сумма, а амбиция игрока играет в нём, азарт игры, не утолённый проигрышем. И Хлестаков отыгрывается на городничем и его собратах.

Городничий, в свою очередь, очертя голову бросается в игру. Он сыплет краплёными картами, он шулерствует, но его холодное шулерство ничто по сравнению с вдохновением Хлестакова. Городничий играет на деньги, на выгоду, Хлестаков играет на идею, играет по влечению души, по призванию своего гения. Ему не нужно ни повышение в чине (о чём мечтает городничий), ни выгодная женитьба, ни даже сами деньги. Ему бы покрасоваться, себя показать, на себя посмотреть. Играя бескорыстно, он берёт всё: и деньги, и невесту, и коврик, и верёвочку.

Переигрывая городничего, он переигрывает его прежде всего с помощью красноречия, с помощью слов, в игре которыми неповоротливый Сквозник-Дмухановский не силён. Над городничим всё время витает — как символ возмездия — словечко «ревизор», которое он услышал ещё до приезда Хлестакова. Словечко это явилось не одно, а в сопровождении других: «инкогнито», «с секретным предписанием», «из Петербурга».

Слово «ревизор» — центральное слово комедии. Оно вынесено в заглавие, оно поминается в речах почти всех действующих лиц. С многократного повторения этого слова начинается первое действие. «К нам едет ревизор. — Как ревизор? — Как ревизор?», «Ревизор из Петербурга, инкогнито». Слово запущено в пьесу, и далее ему остаётся лишь управлять пьесой и направлять её.

Всё катится в комедии по дорожке «ревизора», вслед за «ревизором» и навстречу «ревизору». «Инкогнито» уже сидит на нём как эполеты, как звезда, как знак высшего отличия. «Ревизор» и «инкогнито» меняются местами, подыгрывают друг другу и, стоя рядом, усиливают страх, который они производят в отдельности. «А что думаю? — говорит по поводу приезда ревизора почтмейстер. — Война с турками будет... Право, война с турками». На что городничий ему возражает: «Какая война с турками! Просто нам плохо будет, а не туркам».

Ревизор для городничего — судья, который должен наказать его за грехи. А поскольку грехи, как он считает, посылает человеку Бог («Это уже самим Богом установлено, и волтерианцы напрасно против этого говорят»), то и ревизор чуть ли не посланник Божий, хотя может явиться и в виде посланника от правительства. Впрочем, правительство и Бог для городничего почти одно и то же. Он одной рукой молится, а другой берет взятки. И кары — в случае проигрыша — он ждёт от правительства, как от Бога.

Два главных игрока в пьесе — городничий и Хлестаков — всё время живут и играют мимо друг друга. Когда один ловчит и плутует, другой удивляется его «радушию» (Хлестаков), когда врёт один, другой ловится в сети, которые сам себе расставил (городничий). Механизм и принцип игры в «Ревизоре» в несовпадении состояний героев, в полной путанице с обеих сторон, которая и завязывает узел непонимания, узел обмана, узел завязки.

При первой же встрече, когда городничий навещает Хлестакова в трактире, страх нарастает и в Хлестакове, и в его партнёре. Страх растёт по ходу обмена репликами (Хлестаков боится тюрьмы, городничий тоже), возникает конфликтная ситуация страха, когда никакая реальность не берётся в расчёт. Поддавшись напряжению этой минуты, Хлестаков говорит правду, а городничий лжёт. Городничий заклинает страх ложью, Хлестаков — искренними обидами и взыванием к сочувствию.

Ложь и правда — карты в игре. В козыри сначала выходит правда, принимаемая за ложь, затем ложь, которую чтут, как правду.

Когда Хлестаков заговаривает о настоящих картах, городничий открещивается от них и говорит, что и не знает, как в них играют. Но символика карт присутствует в пьесе. Анна Андреевна справляется о цвете глаз Хлестакова, об усах, о возрасте. Её не столько интересует чин ревизора, сколько цвет глаз. Хлестаков, по выражению Добчинского, «шантрет», а Анна Андреевна — «трефовая дама». Она видит в этом не только совпадение масти, но и намёк судьбы. Городничиха у Гоголя тоже ловец своего «счастия».

Счастие надо ловить, ибо оно мимолётно. Оно улетает как птица. «Экими мы важными птицами сделались!» — говорит городничий жене, узнав о сватовстве Хлестакова. А в конце пьесы чиновники клянут Сквозника-Дмухановского за то, что тот принял Хлестакова за «важную птицу».

Счастливый полет, полёт обольщения недолог. В последних строках комедии городничий называет себя не птицей, а «бараном». «Выжил, старый баран, из ума!»

В финале на стол падает главный козырь — приезжает ревизор. Эту карту бить нечем. Пред её завораживающей силой немеет вся игра.

Если Хлестаков у Гоголя то играет, то живёт, то Осип, его слуга, только играет. Взаимная слепота сторон ему ясна, и лишь за одно он беспокоится — за то, чтоб поскорей унести ноги. Мужик в пьесе Гоголя умнее бар. Пока они взлетают мыслями в «эмпиреи», он срывает свой куш. Его выигрыш — сытная еда на сутки и мягкая постель. Щи, да каша, да целковики, которые ему дали на чай и на баранки. Осип, как и Хлестаков, живёт минутой. Поживши с Хлестаковым, нельзя, впрочем, не стать Хлестаковым.

Осип и жизнь в деревне представляет не как настоящий мужик. Для него деревня — это «заведёшь себе бабу, да и лежи весь век на полатях». Случайный куш, срыв мелкого банка — и то за чужой счёт, за счёт чужой спины, на которой в случае чего отзовётся его шулерство — вот его игра.

Ни о наказании, ни о награде в этой игре Осип не помышляет. Награда, как и наказанье, достанутся барину.

Меж тем идея награды, как и идея наказания, витает над головами всех.

Слово «награда» мелькает в речах городничего. Оно относится к вознаграждению в виде прибавки к жалованью (которого «не хватает на чай и сахар», как говорит городничий) или в виде звезды. Об орденах толкуют и Хлестаков с Ляпкиным-Тяпкиным. Хлестаков, принимая чиновников, с каждым из них говорит о чём-то таком, что, на его взгляд, может стать им наградой за труды. С почтмейстером он распространяется на темы жизни в столице, с судьею — об ордене на шею, с Хлоповым о смазливеньких брюнетках, которые, может быть, есть затаённая мечта запуганного смотрителя училищ. А с Земляникой он беседует о детях. Тему эту подаёт ему сам Земляника, наушничающий про деток Добчинского, которые как две капли воды похожи на Ляпкина-Тяпкина. Да и в фамилии попечителя богоугодных заведений есть что-то сладкое, пробуждающее амурный аппетит у Хлестакова.

Хлестаков тоже мечтает о «хорошенькой», о выигрыше в карты, о вкусном обеде. Но более всего ему нужны «уважение и преданность, уважение и преданность».

Каждый лелеет свою награду, а наказание представляется всем одно. Мотив тюрьмы появляется в «Ревизоре» с первых реплик. О тюрьме, об остроге говорят Хлестаков с городничим в трактире. О тюрьме вспоминает Ляпкин-Тяпкин перед тем, как дать взятку Хлестакову: «О боже! Вот уж я и под судом! И тележку подвезли схватить меня!..» Слова «суд» и «тюрьма» сближаются, «тюрьма» стоит рядом с «судом».

Городничий набожен и часто поминает Бога. Он, впрочем, и чёрта поминает не реже. Бог, чёрт, судьба — эти слова, как и слово «грех», имеют в пьесе Гоголя принципиальный смысл. Это не просто фигуры живой речи, но и некое свидетельство о сверхидее комедии.

Потому что все здесь как будто заняты пустяками. Своими жёнами, чинами, взятками. Лабарданом, наконец. Но над всеми, как и над всем ходом дела, висит судьба.

Судьба в «Ревизоре» состязается со «счастием», но торжествует-таки судьба, приговор которой и есть суд пьесы.

Суд городничего над собой в предпоследнем явлении комедии есть высшая точка «Ревизора». Тут комедия предстает перед нами как трагедия.

Эту особенность пьесы Гоголя отмечал ещё Белинский. Сравнивая её с комедией «Горе от ума» Грибоедова, он писал, что «Горе от ума» — лишь сатира, лишь то, что поражает нравы и отдельных лиц. В смехе Гоголя есть полная идея: Гоголь смеётся не над нравами (хотя и над ними), но и над загадкой жизни.

Жизнь мешает в человеке Бога и чёрта. Городничий жаден и городничий добр. Когда Коробкин просит его походатайствовать за сынка, которого он повезёт в Петербург, городничий обещает. Анна Андреевна упрекает его, что он даёт невыполнимые обещания (да и зачем их давать?), он говорит: «Почему же, душа моя, иногда можно». Он и купцов прощает после того, как они жаловались на него Хлестакову. Он понимает: его взяла, а если б их взяла, то они повалили бы его и ещё бревном сверху придавили. Городничий морит их жаждой, запирает в комнате и заставляет есть селёдку, а потом не даёт воды, но он «не злопамятен». Он быстро отходит. В сцене, когда он сам судит себя, городничий говорит: «Вот подлинно, если Бог хочет наказать, то отнимет прежде разум».

Тюрьма, Сибирь? Нет, тут наказание пострашней. Судит городничего не уездный суд, не губернский суд, не генерал-губернатор и государь, а «всё христианство».

Иерархия, субординация, соблюдение чинов — всё летит к чёрту в момент отчаянного излияния его души, в вопле которой сливаются боль и упрек: «Чему смеетесь? Над собой смеетесь! Эх вы...»

Игра «счастия» и «судьбы» заканчивается в пользу судьбы. Но перед этим — на несколько мгновений — счастье получает шанс отпраздновать своё мнимое торжество. Весь городок собирается у городничего, чтоб поздравить его со счастливой помолвкой. Со всех сторон слышится: «Имею честь поздравить с необыкновенным счастием», «К вам привалило необыкновенное счастие». Добчинский говорит Марье Антоновне: «Вы будете в большом, большом счастии, в золотом платье ходить и деликатные разные супы кушать». «А вот теперь такая судьба, — рассуждает жена Хлопова, — именно так сделалось, как она хотела...», «Вот подлинно, судьба уж так вела», — соглашается с нею Хлопов. «Не судьба, батюшка, — возражает Земляника, — а заслуги привели, счастье».

Земляника невысокого мнения о «заслугах» городничего, как и о самом Антоне Антоновиче, которого он про себя называет «свиньей». Но счастье может «привалить» и свинье, счастье — это счастливая карта.

По мнению Земляники, городничий выиграл. Он ставил на короля, на себя, а взял на даму. Но, как это часто бывает у Гоголя, — дама подвела.

«Судьба индейка», — иронизирует Земляника. Он не досказывает второй части этой пословицы: а жизнь копейка. Зато её произносит Анна Андреевна, вспоминая о словах, сказанных ей Хлестаковым: «Мне жизнь копейка».

Это слова игрока, хотя взяты они из литературы. Хлестаков у Гоголя пародия на писателя, но он-таки сочинитель. Недаром гнев городничего в заключительном монологе обращён прежде всего против «бумагомарак»: «...найдётся щелкопёр, бумагомарака, в комедию тебя вставит. Вот что обидно: чина и звания не пощадит, и будут все скалить зубы и бить в ладоши... Я бы всех этих бумагомарак! У! щелкопёры, либералы проклятые, чёртово семя!..»

«Чёртово семя» — это литераторы, сочинители, те, кто играет словами. Хлестаков творит эту комедию (бессознательно, но вдохновенно) и передаёт её сюжет Тряпичкину — «и окритикуй хорошенько!» Хлестаков и врёт как по писаному. Своё красноречие, свои приёмы он заимствует из романов и повестей

«Библиотеки для чтения», а иногда даже и из более высоких образцов литературы. Его любовные объяснения с Анной Андреевной и Марьей Антоновной взяты частью из Сенковского, частью из Марлинского, а порой из Пушкина. Он сыплет образами прозы Жуковского и Карамзина. В контексте его вранья отрывок из Иова, переложенный Ломоносовым, превращается в стишок для альбома, а Пушкин — в насмешку над Пушкиным. «Там люди за каменной оградой», — жалуется Хлестаков на тесноту в столицах, и мы узнаём голос Алеко.

Хлестаков говорит не своим, а чужим языком. Но слушатели (в особенности женское общество), воспитанные на этом языке, верят ему. Хлестаков падает на колени, как герой-любовник, и грозит застрелиться. Он и облик Петербурга воссоздаёт по имеющимся у него под рукой штампам. Он и сам штамп, штамп литературы и штамп литературщины.

Рассказ Хлестакова о встрече с графиней в одной из редакций пьесы содержит в себе мотивы повестей Сенковского о любви («Вся женская жизнь в нескольких частях», «Записки домового») и отдалённый намёк на приключения Германна в «Пиковой даме». Вот этот рассказ:

«Я там во всех лучших обществах... А какой со мною недавно анекдот случился... Меня одна графиня очень того... Один раз приезжает ко мне карета, убрано всё это великолепнейшим образом, камердинер весь в золоте... входит ко мне: «Вы, Иван Александрович...» «Я...» И вдруг, не говоря ни слова, завязывают мне глаза, сажают в карету. Я признаюсь, я сначала немного испугался. Только привозят к дому великолепнейшему, берут под руки и чувствую, что ведут меня по вызолоченной лестнице, по сторонам вазы, всё это со вкусом. Наконец, приводят в великолепную комнату, вдруг чувствую, развязывают глаза, и что ж я вижу: передо мной красавица, вообразите, в полном совершенстве, одета как нельзя лучше. Шляпа на ней в перьях, бриллианты сияют. Белизна лица. Лицо просто ослепительно... Ну, само собою разумеется, что тот же час воспользовался».

Для сравнения приведем портрет героини из повести О. Сенковского «Записки домового»: «Я никогда не видел её столь прелестною. Цвет её лица дышал необыкновенной свежестью; глаза мерцали, как бриллианты, она совершенно походила на молодую розу, которая раскрылась ночью...»

Рассказ Хлестакова о графине даёт повод Анне Андреевне, сомневающейся в чувствах гостя к её дочери, возразить: вам

нужна графиня или княгиня. На что Хлестаков — совсем в духе Сенковского — отвечает: «Иная не графиня, а у ней всё такое же, как у графини».

Любовные сцены во всех редакциях «Ревизора», с одной стороны, — возвышенно-патетичны, с другой, — игриво-двусмысленны. Хлестаков говорит Анне Андреевне: «Я, сударыня, желая бы быть вашим платьем, чтобы обнять всё, что ни есть у вас». Анна Андреевна не уступает ему. Она учит дочку, как «строить глазки», кокетничает с Хлестаковым, и когда тот, оказавшись у её ног, делает ей предложение, не отказывает ему: «У меня, право, есть муж, разве в Синод...» То есть она согласна и на развод.

Где награда и наказание, там и суд. Суд у Гоголя и уездный суд, где разгуливают гуси с гусенком, и нечто олицетворяющее закон Российской империи, и то, над чем не властна любая власть. Жандарм, который появляется в конце пьесы, чиновник, о прибытии которого он возвещает, ещё не суд. Суд не в Петербурге, он выше. Он — судьба, что в старое время означало «суд Божий».

Слова как-то проскакивают в нашем сознании, когда мы читаем или смотрим «Ревизора». Мы не придаем значения отдельным словам, беря дух комедии в целом, соображая в голове её обстоятельства. Меж тем в пьесе идёт постоянная игра слов, и это не только фон для основного действия, не только приправа к главной игре, а свой смысловой сюжет, который работает на идею Гоголя.

Повторяем: именно слово производит замешательство в сознании жителей городка. С него всё начинается, им и кончается. «Ревизор» из неосязаемого призрака превращается сначала в Хлестакова, а затем в чиновника из Петербурга, который не замедлит явиться очам городничего. Слово реализуется, становится на ноги, оживает. У него оформляется лицо. Оно получает вдобавок к таинству своей неразгаданной силы имя собственное. И чин.

Принято считать, что сюжет «Ревизора» — это приезд «столичной штучки», как зовут Хлестакова, в провинцию. Что правит пьесой обман, недоразумение, случившееся в результате того, что Хлестаков приехал раньше настоящего ревизора.

Всё это так. Но разоблачение обмана, «посмешище» над обманом, а заодно и над обманутыми — не всё в пьесе. Два сюжета следуют здесь параллельно друг другу: сюжет «ревизора» и сю-

жет счастия и судьбы. Идёт игра по-крупному, и участвуют в ней как короли, дамы, валеты, так и восьмёрки, девятки, десятки, или, как говорит о чиновниках Анна Андреевна, «мелузга».

«Эка, бездельник, как расписывает, — удивляется речам городничего Земляника, — дал же Бог такой дар». Дар городничего аталкивается на дар Хлестакова. Монологи Антона Антоновича в первом действии, где он набрасывает несколькими мазками жизнь городка, похожи на живые картины. Не заглядывая ни в суд, ни в богоугодные заведения, ни в училище, мы видим и ощущаем запах крепкого табака, который там курят, как и запах водки, исходящий от заседателя в суде, видим учителя, строящего ученикам рожи, и другого учителя, который при упоминании об Александре Македонском калечит казённую мебель. Перед нами вырастают и улицы городка — неметёные, и «всякая дрянь» возле заборов, и лавки купцов, и «гарниза», и полицейская часть.

В этой части комедии городничий выступает как человек с воображением и талантом, но талантом, совершенно не приспособленным к витанию в «эмпиреях». Его сознание твёрдо укоренено на земле.

Смысл его состязания с Хлестаковым заключается в том, что Хлестаков предлагает ему спор на другом уровне — спор на уровне сказки, мечты. Городничему приходится перестраиваться, переходить в другое измерение, чтоб понять партнёра, а затем уже ответить ему.

С первых мгновений знакомства они вступают в это соревнованье, и заканчивается оно только с окончанием пьесы. Хлестаков всё время говорит: «Я сию минуту», «Я вдруг», «Я сейчас». «Я сегодня, завтра отдам деньги». Успех Хлестакова, выигрыш Хлестакова, победа Хлестакова связаны с этим — с сорванным, оборванным временем. Городничий называет Хлестакова «мухой с обрезанными крыльями». Очень точно. У Хлестакова обрезаны крылья основательности, долговременности, ибо, как говорил Гоголь, он «воплощённый обман», а счастье — обманчиво. Оно не капитально. Время для Гоголя отсчитывается не по часам счастья, а по часам судьбы.

По представлениям городничего, земля стоит на трёх китах, то есть на логике, на уме, на хитрости, а не на вдохновении. Постоянство, согласно которому выстраивает свой мир городничий, чуждо ветрености Хлестакова. Хотя и городничий не кто иной, как Сквозник-Дмухановский, и у него в голове свистит

ветер. Будь он поосторожнее и похитрее, не взял бы его никакой «ревизор». Семена хлестаковщины — погони за счастием — посеяны и в неподвижных провинциальных «медведях», как называет Хлестаков чиновников города.

В пьесе есть сцена, где он проигрывает всю будущую ситуацию с «ревизором». Голодные мечты Хлестакова кажутся химерой, но им суждено сбыться. «А хорошо бы, — фантазирует Хлестаков, — подкатить эдаким чёртом к какому-нибудь соседу помещику под крыльцо, с фонарями, а Осипа сзади одеть в ливрею. Как бы, я воображаю, все переполошились: «кто такой, что такое?», а лакей, золотая ливрея, входит... «Иван Александрович из Петербурга, прикажете принять?» Они, пентюхи, и не знают, что такое «прикажете принять». К ним если и приедет какой-нибудь гусь-помещик, так и валит, медведь, в гостиную. К дочечке хорошенькой подойдёшь: «Сударыня, как я...»

Все это Хлестаков покажет нам затем на деле. Не будет кареты с фонарями, будет тройка с бубенцами. Не будет золотой ливреи, явится коврик персидский «самый лучший, что по голубому полю». И «дочечка» всплывёт, и гусь-помещик, и пентюхи-чиновники. И грянет переполох, и Хлестакова назовут «чёртом».

«Туман ошеломил, чёрт попутал», — эти слова Земляники, резюмирующие ход дела, часто приводятся как доказательство того, что Хлестаков не человек, а чёрт. Об этом писал Д. Мережковский, писали и другие. Все ссылались при этом и на высказывание Земляники, и на бесчисленные упоминания о «чёрте», «дьяволе» и «бесе» в тексте комедии.

У Гоголя в «Ревизоре» действительно «чертыхаются» на каждом шагу. Чёрт поминается и по делу, и без дела. Чёртом называют и Хлестакова. «Чёрт знает что такое», — говорит о нём почтмейстер. «Фу ты, канальство, с каким дьяволом породнились!» — восклицает городничий.

Но Хлестаков у Гоголя не только «чёрт». Он, как мы знаем, и «вертопрах», и «сосулька», и просто «скверный мальчишка, которого надо высечь: больше ничего!»

Чёрт в глазах чиновников не Хлестаков, а сотворившее его слово. Когда Коробкин вычитывает из письма Тряпичкину слово «моветон», относящееся к судье, то судья откликается: «А чёрт его знает, что оно значит. Ещё хорошо, если только мошенник, а может быть, и того хуже».

Слово страшней чёрта, опаснее чёрта.

«Узлом бы вас всех завязал! — грозится городничий «бумагомаракам». — В муку бы стёр вас всех, да к чёрту в подкладку! В шапку туды ему!»

Он хотел бы запрятать слово в подкладку и шапку чёрта. Он силой бы желал его туда затолкать. Печатное слово трижды страшней для городничего. Сама бумага в российских условиях — великая сила. Слова, написанные на бумаге, обретают колдовскую власть. Они зачаровывают, завораживают. Городничий никогда бы не принял Хлестакова за ревизора, но слова «инкогнито», «из Петербурга», «с секретным предписанием» сделали из него слепца. Он не верит своим глазам, он верит бумаге.

На бумаге, в сущности, завязывается сюжет комедии, на бумаге он и развязывается. Не напиши Чмыхов городничему, не было бы и истории с «ревизором». Не отправь, в свою очередь, Хлестаков письма Тряпичкину, не было бы столь скорого разоблачения.

Слова «все», «всех», «всем» настойчиво повторяются в речах городничего. Они являются отзвуками хлестаковской вселенской смази и его привычки обращаться ко всем: «Я везде, везде», «всё написал, всех изумил», «я говорю всем» и т. д.

«Кричи во весь народ, — приказывает городничий квартальному, — валяй в колокола... объяви всем... какую честь Бог послал городничему, что выдаёт свою дочь за такого, что и на свете еще не было, что может сделать всё, всё, всё!»

Трудно поверить, чтоб ещё вчера городничий мог мечтать «влезть в генералы». Но вот он уже принимает просьбы как будущий генерал. Он кружит в винных парах воображения, и Хлестаков (совсем в духе Хлестакова) кажется ему тем, какого «и на свете ещё не было».

Это почти как у Ивана Александровича: «на столе арбуз — в семьсот рублей арбуз». Добчинский, говоря о деликатных супах, которые будет кушать в Петербурге Марья Антоновна, тоже цитирует Хлестакова: «Суп в кастрюльке прямо на пароходе приехал из Парижа; откроют крышку — пар, которому подобного нельзя отыскать в природе».

Зараза хлестаковщины передаётся жене и дочери городничего и всем жителям городка. На французские слова гостя они отвечают своими: вояжировка, репримант, эштафета, нотиция, пассаж. «Если я не ошибаюсь, вы делаете декларацию насчёт моей дочери», — говорит Хлестакову Анна Андреевна. Она уже ругает «воздух деревенский» и хочет, чтоб у неё в доме «такое было амбре, чтоб нельзя было войти».

Герои заражаются от Хлестакова, они начинают играть под него, подстраиваться под его манеры, его «галантерейное обращение». К концу пьесы весь город, без преувеличения, играет по нотам, которые оставил им Хлестаков.

Русское слово, нормальное слово, к которому привыкли герои пьесы, летит к чёрту. Наверх выскакивают «масоны», «якобинцы», «волтерианцы», «шантреты», «эмпиреи», «штандарты». Тон задает некий безымянный поручик, письмо которого цитирует Шпекин. «Жизнь моя, милый друг, — пишет поручик, — течёт в эмпиреях: барышень много, музыка играет, штандарт скачет».

Кажется, это письмо Хлестакова. Кажется, оно предвещает явление Хлестакова с его иностранщиной и его литературщиной.

Хлестаков с первых минут встречи с городничим прикидывается сочинителем. «Да, совсем темно, — жалуется он на трактирщика. — Хозяин завёл обыкновение не отпускать свечей. Иногда что-нибудь хочется сделать — почитать или придёт фантазия сочинить что-нибудь; не могу — темно, темно».

«Так вы и пишете?»— спрашивает его Анна Андреевна.

«Да и в журналы помещаю», — отвечает Хлестаков. «Я, признаюсь, литературой существую», — нажимает он все на ту же мозоль городничего.

Литература в комедии Гоголя приравнивается к казённой бумаге, к слову, которое, явившись на бумаге, обладает силой распространения. «О, тонкая штука! — говорит городничий. — Эк куда метнул! какого туману напустил!»

«Верно, я вчера им подпустил пыли», — говорит сам себе Хлестаков с похмелья. «Фрыштик», как называет завтрак в богоугодном заведении городничий, сделал своё дело. Он пробудил вдохновение в Хлестакове. Он зажёг его талант передразнивания, переимчивости, актёрства. Он пробудил в нём поэта.

Хлестаков с его тягой к литературе — лицо, более всего подходящее для роли «ревизора». Он хоть и не наблюдателен, но красноречив. Он знает привычки света, знает по именам государственных мужей и писателей, он с Пушкиным знаком. То, что имя Пушкина стоит в пьесе рядом с именами министров и посланников, не случайно. Таков вес Пушкина в русском обществе и вес литературы. Не кого-то иного, а Пушкина во время его путешествия в Оренбург приняли за «инкогнито».

В начале действия в одной из редакций пьесы в комнате городничего лежит журнал. Судя по тому, что Анна Андреевна

и Марья Антоновна читали Брамбеуса, это может быть «Библиотека для чтения». Журнал Сенковского пользовался спросом в провинции. За счёт провинциальных подписчиков он и имел невиданный по тем временам тираж — пять тысяч экземпляров. Напомним, что журнал Пушкина «Современник», где печатались сочинения Пушкина, Гоголя, Тютчева, Жуковского, Вяземского, выходил тиражом всего в шестьсот экземпляров.

Известно в доме городничего и про «Московский телеграф», и про «Московские ведомости», и про Булгарина, и про Загоскина. Самый учёный человек в городе — Ляпкин-Тяпкин. Он читал даже «Деяния Иоанна Масона». И зовут его, как одного из пророков, — Аммос.

Но Хлестаков побивает их всех своим знанием. Когда он грозит из-за любви застрелиться, чиновники верят, что застрелится. Когда он падает на колени, они видят в этом соблюдение ритуала любовного объяснения. Даже его дерзкие поцелуи в плечо воспринимаются дамами как дерзость, разрешённая литературой.

Гоголь не раз добивался, чтоб ему выдали документ, где бы говорилось, что он писатель и путешествует по России с разрешения правительства. А не то примут за шпиона — добавлял он. Человек пишущий, записывающий что-то, уже подозрителен. Подозрителен и Хлестаков. Он признается:

«Проездом этак в губернских городах чем-нибудь займёшься, сделаешь, знаешь, этак наблюдения над нравами».

Человек, имеющий свободное время, человек, две недели живущий в городке без определенных занятий и тратящий время на заглядывание в тарелки в трактире, вглядывающийся в лица, вполне может быть принят за «инкогнито». Хлестаков, явившийся очам городничего без подорожной (в чём упрекали Гоголя: возьми, дескать, городничий подорожную Хлестакова, он нашёл бы там и чин его, и цель поездки), тем не менее является во всеоружии и своего бумажного знания, во всеоружии чар литературы, как дитя её и её творец.

Хлестаков — дитя литературы и дитя литературщины. Литература и литературщина мешаются в его речах. Путаница — любимая героиня Гоголя, будь это «Сорочинская ярмарка» (где вместо углей из мешка является дьяк, а вместо дьяка свояченица) или «Мёртвые души», где путаницу устраивает мастер путаницы маг-юрисконсульт. Вот почему Хлестаков и с Пушкиным на дружеской ноге, и у Булгарина обедает. Вот почему

перемежаются у него Брамбеус и Карамзин. Нужен дар поэзии, чтобы смешать всё в кучу, чтоб балы и висты с посланниками перемешались с Пушкиным. «Ну что, брат Пушкин?» — «Да так, брат», — отвечает бывало: «так как-то всё... Большой оригинал». А в конце пьесы Хлестаков называет «оригиналами» жителей городка. Ему всё едино. Слова выскакивают из него непроизвольно. Его оппоненты заморожены страхом, Хлестаков свободен. Начав врать, он ничего не боится. Живя в мире идеальном, воображаемом — потому что воображения у героя Гоголя гораздо больше, чем чувства реальности, — он лишён страха. Он может лишь минутами трусить, когда его грозят свести в тюрьму или выпороть, но в целом Хлестаков бесстрашен, потому что в мире грёз ему нет равных. В сцене вранья Хлестаков, как по лестнице, взбегает на самый верх табели о рангах и без дрожи в голосе ставит себя наравне с государем. Ибо кого может бояться Государственный совет — высший орган правительства Российской империи? Только царя.

Имя государя не раз иронически упоминается в тексте. «А государь к нему ездит?» — спрашивает Анна Андреевна у Осипа. «Государем» упорно называют Хлестакова купцы. Принимая от Бобчинского прошение поведать его величеству о том, «что в таком-то городе проживает Пётр Иванович Бобчинский», Хлестаков говорит: «Очень хорошо». Он намекает, что это ему ничего не стоит.

С этой свободой не в состоянии состязаться косные языки уездных Цицеронов. Хотя Земляника говорит судье:

«У вас что ни слово, то Цицерон с языка слетел».

«Цицерон... слетел» — это пародия на Цицерона, на красноречие профессионала, которое ничто перед стихийным даром героя Гоголя. Хлестаков красноречивее Цицерона, красноречивее поручика, описывающего балы, красноречивее судьи. Судья толкует о столпотворении и конце мира — у слушателей только волосы дыбом становятся. Хлестаков принимается врать — столпотворение происходит на деле.

Литература кружит голову герою Гоголя, он литературою кружит головы городничему и его семейству. Ведь семейство городничего не только он, дочь и жена. Это все чиновники города. Делёж между ними идёт и в «прибыточной стрижке», и в слухах, и в сплетнях. В городке всё известно про городничего и его жену, про амуры Ляпкина-Тяпкина с женой Добчинского, про взятки, про то, что Марья Антоновна кокетничает с почтмейсте-

ром. Городничий не стесняется признаться в кругу чиновников, что «солоно пришёлся» гражданству города. Только Артемий Филиппович Земляника в этой семье урод: он докладывает Хлестакову о пороках каждого из своих коллег в тайной форме, но готов, впрочем, и изложить в явной: «Не прикажете ли, я всё это изложу лучше на бумаге?»

Хлестаков на это отвечает: «Хорошо, хоть на бумаге... Я, знаете, эдак люблю в скучное время прочесть что-нибудь забавное». Для него сведения, которыми располагает Земляника, литературный сюжет.

Слова в тексте «Ревизора» играют, скачут, обгоняют одно другое, нагоняют друг друга. В монологе Осипа мы слышим про розги. Потом секут унтер-офицерскую вдову. Затем почтмейстер говорит, что Хлестакова надо высечь. Тема телесного наказания, таким образом, то возникает, как явь, то уплывает в юмор. Она как бы иронизирует над темой высших потерь и высшего возмездия.

Слова у Хлестакова то значительные, то уменьшительные. То мелькают в его речи «министр», «генерал», «фельдмаршал», то «губки», «шейка», «платочек», «глазки», «стишки». Он то съёживается, то распрямляется. Назвав себя «главнокомандующим» и «фельдмарш...» (этого слова Хлестаков не договорил), он понуждает и чиновников именовать себя на военную ногу. Они являются к нему на прием в мундирах и образуют у его дверей «эскадрон».

В финале комедии Гоголь возвращает легкомысленное хлестаковское словечко «сейчас» в виде грозного требования жандарма, обращенного к городничему: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе». Вновь вступает в действие минута, вновь время, как будто ухнувшее в бездну вечности, возвращает себе свой счёт.

Конфликт счастия и судьбы, разыгранный в «Ревизоре», получает своё завершение. Идея автора как бы отделяется от происходящих событий.

Организующее и направляющее слово прорезает снизу доверху текст пьесы. Комедия Гоголя выстраивается по вертикали. Развиваясь всё время по горизонтали, она неожиданно набирает высоту и оправдывает утверждение автора о том, что «правит пиесою идея, мысль».

«...поэт остался верен своей идее, не изменил ей ни словом, ни чертою... — писал Белинский о «Ревизоре», — всё это боль-

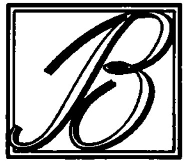
ше, нежели портрет или зеркало действительности, но более походит на действительность, нежели действительность походит сама на себя, ибо всё это — художественная действительность, замыкающая в себе частные явления... действительности».

1983–2005

МЁРТВЫЕ ДУШИ

Эх, ты Русь моя! Моя забубённая, разгульная, расчудесная, расцелуй, люби тебя Бог, святая земля... Дрожу и чую с слезами в очах, слышу широкую силу и замашку, когда гляжу на эти потерявшие конец степи.

Гоголь



глядываясь в материк русской прозы, скрытый от нас уже туманом столетия, мы видим мощное родоначальное образование, откуда, как реки с возвышенностей, истекают полные воды.

Это «Мёртвые души» Гоголя.

Белинский, по его собственным словам, «отчитывался» «Мёртвыми душами» в Зальцбрунне — то есть снимал тяжесть западных впечатлений, Достоевский знал поэму Гоголя чуть ли не наизусть, да и кто из русских людей не кончал своего университета по Гоголю? Герцен в ссылке, Чаадаев в Москве, молодая Россия в столицах и провинциях, западники и славянофилы, семинаристы и дворянские интеллигенты и даже «свет», окаменевший свет, ничего не читающий, кроме французских романов, — все прошли школу «Мёртвых душ».

По этой поэме, как по поэмам и сказкам Пушкина, по героическим былинам и одам, учились любить Россию.

Он проповедует любовь
Враждебным словом отрицанья, —

писал о Гоголе Некрасов.

Гамлет наш! Смесь слез и смеха,
Внешний смех и тайный плач, —

восклицал князь П. Вяземский.

Надо ли говорить, что без «Мёртвых душ» не было бы «Войны и мира», где лучшие свойства русской натуры, которые хотел изобразить в последующих томах своей поэмы Гоголь, встали во весь рост и где явились и «муж, одарённый божескими до-

блестями», и «чудная русская девица... со всей дивной красотой женской души»? Надо ли говорить о том, что романы страстей и романы идей Достоевского были бы невозможны без Чичикова, без его капитальной идеи о «копейке», которой всё перешибёшь и которая не продаст и не выдаст, в то время как близкий приятель и друг продадут и выдадут?

Влияние Гоголя на нашу литературу было прежде всего влияние «Мёртвых душ». Тут был задан масштаб, дана панорама, в которой жизнь России хоть и отразилась как бы в перевёрнутом зеркале — как отражаются в стекле вод стоящие по сторонам этих вод горы и леса (любимый образ отражённого мира у Гоголя), — но отразилась во всей широте русской замашки.

1

«Мёртвые души» часто сравнивают с «Илиадой». Да и сам Гоголь не очень спорил с теми, кто сопоставлял его поэму с поэмой Гомера. Косвенно он давал понять, что сходство есть — не в материале, а в масштабе, в замысле и в духовном просторе, который он стремился обнять. Простор накладывался на простор. Чичиков в отличие от своих предшественников вырывался. До него, может быть, один Тарас Бульба смог это сделать. Колдун в «Страшной мести» пытался, но уперся в стену Карпатских гор. Поприщин улетал на тройке в воображении, Хлестаков — где-то за сценой и не так уж далеко — в Саратовскую губернию. Чичиков же, судя по его подорожным, сумел везде побывать — и на севере, и на юге, и на Волге, и бог знает где. Он и на границе служил, Малороссию объездил, и в Белоруссии и Польше побывал. Он вольный казак в отличие от своих прикреплённых к департаментским стульям предшественников. Он перекати-поле, он «запорожец» в некотором роде, хотя и носит чин коллежского советника. По чину ему положено было бы сидеть на месте, расти на этом месте и произрастать, накапливать крестики и оклад, пенсию и движимое-недвижимое. Он же волею судеб брошен в житейское море и носится по его бурным волнам, как чёлн (мы повторяем этот образ потому, что он образ Чичикова), ломая в щепы борта и обрывая парус, прибиваясь и не прибиваясь то к одному берегу, то к другому.

Чичиков, надорвавшись на лёгких предприятиях (имевших, правда, в перспективе капитальную цель), ищет покоя и прочности. Он хочет осесть, перестать ездить — и для того ездит.

Сравнивая его с прежними гоголевскими героями, мы видим, как противоположен он им, как замешен совсем на иных дрожжах, как даже готов отречься от них, посмеяться над ними, над всеми их воздушными замками, немотствующими невинными красавицами, Испаниями, орденами Владимира III степени. Он «хозяин», «приобретатель», не вертопрах. Я бы назвал его реалистом в отличие от Хлестакова, Поприщина, майора Ковалёва и даже поручика Пирогова.

Те были *романтики.* Они пускались за шлейфом женского платья, который, как тот снег, который чёрт напускает в глаза голове в «Ночи перед Рождеством», приводил *их не туда,* обещал им конфуз и посмеяние. Они начинали с неопределённых мечтаний и упований на случай, на бог знает что — Чичиков начал с копейки. С одной-единственной, неделимой, которую превратил в пятьсот тысяч. Не в том смысле, что копейку эту пустил в оборот (на самом деле была полтина, которую оставил ему отец), а копейку души своей положил в основание того Дома, который он собирается строить где-то в Херсонской губернии.

Вспомните дорожную шкатулку Чичикова — это же поэма! Это поэма о приобретательстве, накопительстве. Там всё в порядке, всё разложено по полочкам — и чего там только нет! И сорванная с тумбы городская афиша, и приглашение на свадьбу, и театральный билет, и какие-то записочки, счётца. И гербовая бумага лежит отдельно, и деньги в потайном ящичке, и приспособления для туалета. И романчик всунут на случай праздного препровождения времени. Та же куча Плюшкина, только не нагроможденная без плана и цели, а где каждый предмет — к делу, лишнее отметено, нужное не позабыто. Куча Плюшкина — это хлам, шкатулка Чичикова служит делу, и хотя дело-то хромает на одну ногу (обман с «мёртвыми душами»), всё же оно не пустой звук.

Да, Чичиков не Хлестаков, не Поприщин, не Собачкин, не Ковалёв. Да, его надуть трудно. Он сам надувать мастак. Но *мечта* Чичикова в тех обстоятельствах, в которых он пытается её осуществить, — разве не мечта? Разве она не воздушный замок, хотя и выстроенный, кажется, на прочном фундаменте миллиона? Отчего же то и дело срывается и прогорает Чичиков, отчего его аферы, сначала возносящие его вверх, всякий раз лопаются и бросают его вниз? Риск, закон риска? Конечно. Ведь он плутует, а плут не может не рисковать. И из взлётов и падений состоит жизнь плута — таков уж закон. Но всё же, но всё же...

Смог ли бы отъявленный и прожжённый плут так *довериться* Ноздрёву, так ему сразу и ляпнуть насчёт «мёртвых»? Разве не понял бы он, что Ноздрёв все разнесёт по свету? Афера Чичикова фантастична, потому что он действует в фантастической стране, и вынужден, несмотря на логику «приобретательства», подчиняться законам действительности. Он вынужден увлекаться против своего желания, он не может иначе, потому что делать дело там, где он плутует, по законам дела немыслимо. Потому что тут, с одной стороны, — Собакевич, который всё понимает и будет врать до конца, а с другой, — пребывающий в именинах сердца Манилов, способный брякнуть о деле совсем не то, или Коробочка, которая не понимает, что на свете происходит, и простодушно отправляется в город, чтобы выведать, не продешевила ли она с «мёртвыми».

Тут хаос, неразбериха, никакого закона — и потому незаконен при этих условиях пытающийся «законно» плутовать Чичиков, плутовать по своему внутреннему «закону» плутовства, то есть в согласии с логикой и расчётом. Логика и расчёт прекрасная вещь, но они отказывают там, где только безумие и несообразность могут спасти русское авось, как расцепляются вдруг, сами по себе, неизвестно отчего сцепившиеся по дороге тройка Чичикова и шестерня губернаторской дочки, и не могут им помочь в этом бестолковые усилия дяди Митяя и дяди Миняя.

Задумывая очередное «дерзкое предприятие» — аферу на таможне, Чичиков математически вычисляет его, готовит, подготавливает. Он не рассчитывает на случай, на постороннее вмешательство чудесных сил. Он не сидит и не ждет (как Подколесин, например), что счастье само свалится на него с неба. «Тут в один год он мог получить то, — пишет Гоголь, — чего не выиграл бы в двадцать лет самой ревностной службы». Но, как ни строил это предприятие Чичиков, как ни подстраховывался заранее, полетело прахом ловко задуманное предприятие, и исчез, как облако, уже схваченный им миллион. И из-за чего? Из-за пустяка, *из-за бабы.*

Началось всё как в повести об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче. «Чёрт сбил с толку... перебесились и поссорились ни за что. Как-то в жарком разговоре, *а может быть, несколько и выпивши,* Чичиков назвал другого чиновника (своего компаньона по «предприятию». — *И. З.*) *поповичем*, а тот, хотя действительно был попович, неизвестно почему — обиделся жестоко... «Нет, врёшь: я статский советник, а не попович, а

вот ты — так попович!» И потом еще прибавил ему в пику для большей досады: «Да, вот, мол, что!» Последовал *донос*, но и «без того была у них ссора за какую-то бабёнку, свежую и крепкую, как ядрёная репа...». В итоге «бабёнкой воспользовался какой-то штабс-капитан Шамшарев», а Чичиков и его приятель были изгнаны со службы и взяты под следствие.

Ну скажите, какой тонкий плут себе такое позволит, какой «хозяин» так неосторожно осечётся? Да он обласкает этого дурака статского советника, скажет ему: «Конечно, не ты, а я — попович, и возьми себе на здоровье эту бабёнку, только мои полмиллиона при мне оставь» (впрочем, последние слова он произнесёт про себя), он его до дому доведёт, если тот выпивши, и спать уложит. «Холодные приобретатели» так не горячатся. Тут страстность видна, амбиция, тут о чести вспомнилось — и взыграла кровь. Да и слабость к женскому полу подвела. Тот, кто покушается на миллионное предприятие, сжав зубы, должен отказаться не только от бабёнки, но и от отца родного. Только романтик, мечтатель может себе позволить такое, а не тот, кто задумал в один год перескочить двадцать лет. Чичиков срывается на человеческом чувстве и на том, что считается слабостью. Неся в себе все черты «подлеца», он всё же подлец какой-то странный, с заскоками, с отклонениями в чисто русскую сторону (взяли, выпили — и рассорились), в какие-то хлестаковские прыжки и поприщинские фантазии.

А история с губернаторской дочкой? Разве не на ней он срезался и выпустил, может быть, уже готовое порхнуть ему в руки счастье? Не пренебреги Чичиков вниманием городских дам, обделай свой интерес к губернаторской дочке тонко, тайно, не публично — всё было бы прекрасно, и, глядишь, сосватали бы его те же дамы, и под венец отвели да ещё говорили бы: «Какой молодец!» А он рассиропился, он на балу свои *чувства выказал* — и тут же был наказан. Не ополчись на него губернский женский мир, сплетни Ноздрёва и россказни Коробочки не подействовали бы. Те же дамы снесли бы их в мусорный ящик. Но пламя разгорелось из-за них.

Как всегда у Гоголя, в дело встряла женщина, и полетело вверх тормашками дело, дрогнула логика, рухнуло предприятие, затевавшееся ловким мужским умом.

Застыл наш герой перед куклой-красавицей (Гоголь называет её и статуей, и игрушкой из слоновой кости — все сравнения мёртвые), неосмотрительно потерялся, замешкался и заварил

кашу. Сначала он об этой губернаторской дочке как-то отвлечённо подумывал, вроде того «славная бабёшка!», но мысли те за пределы расчёта и «на всякий случай» не выходили. Засёк в памяти её лицо, отложил в свою внутреннюю шкатулку и покатил дальше. Это по-хозяйски, по-чичиковски. Но «пассаж» на балу, восстановивший против него всю женскую половину города, — так забыться мог разве что Иван Александрович Хлестаков или какой-нибудь Пискарёв, а не Чичиков.

То и дело срывается герой поэмы в стихию своих предшественников, срывается с холодных высот эгоизма и беспредельного нюха на реальность. Так вываливает его однажды буквально в грязь подвыпивший Селифан, заезжая со своей тройкой в канаву.

Падения Чичикова позорны и конфузны, они напоминают падения гоголевских хвастунов и мечтателей, испанских королей и разочаровавшихся идеалистов. Но в отличие от них он вновь берётся за дело.

Обтерев грязь со своего фрака и припрятав кое-какие оставшиеся деньжонки, он в который раз начинает с нуля, не отчаиваясь, не сдаваясь, а лишь «съеживаясь» и собирая свою волю в комок. Эти героические усилия Чичикова выдают в нём в некотором роде *героя*, хотя героизм Чичикова комичен — он направлен на ничтожные цели. Да и сам приступ неприступной крепости миллиона выглядит в поэме пародией на героику, ибо штурмуется всё-таки миллион.

Вся поэма есть некая гигантская пародия на исторические события в мировом масштабе и, являясь русской Илиадой, вместе с тем иронически осклабливается в сторону старца Гомера. Сама *история* в форме её чрезвычайных и героических актов, кажется, является объектом пародии Гоголя, ибо в его «историях» всё обыкновенно: и человек, и местность, и масштаб, и причина раздора.

Историческая тема, можно сказать, въезжает вместе с Чичиковым в город NN. Не успевает он расположиться в трактире и заказать себе сосиски с капустой, как на него взглядывают с исторических полотен исторические лица, которым предстоит созерцать его русский обед. Чичиков поедает сосиски, мозги с горошком, пулярок и пирожки, а исторические герои, смотрящие с картин, только облизываются. История встречает его и в столовой Манилова: дети хозяина оказываются Алкидом и Фемистоклюсом, и между ними разыгрываются военные действия, состоящие в том, что Фемистоклюс кусает Алкида за ухо.

Чичиков даже поднял несколько бровь, пишет Гоголь, услыхав это «отчасти греческое имя». Появление античных имён в соседстве с соплей, которую готов уронить в суп Фемистоклюс (в этом прибавлении к имени Фемистокла окончания «юс» есть нечто снижающее исторического Фемистокла), и бараньей костью, которую грызет Алкид, обмазывая себе щеки жиром, в мирнейшей и сахарнейшей Маниловке производит комический эффект.

Но тема истории не прерывается на этом. Даже на стене дома Коробочки, куда ей (истории) вовсе незачем заглядывать (Манилов всё-таки бывший офицер), висит не кто иной, как *Кутузов*, напоминая Чичикову о славных делах отечества, на которые так мало похожи его, чичиковские, неблаговидные поступки.

Как тени сопровождают Чичикова в его странствиях образы всяческих всадников и полководцев, вождей революций и мировых знаменитостей. В доме Собакевича «на картинах всё были молодцы, всё греческие полководцы, гравированные во весь рост: Маврокордато в красных панталонах и мундире, с очками на носу, Колокотрони, Миуали, Канари. Все эти герои были с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу. Между крепкими греками, неизвестно каким образом и для чего, поместился *Багратион*, тощий, худенький, с маленькими знамёнами и пушками внизу...».

И всё время, пока между Собакевичем и Чичиковым идёт деловая беседа, пока они торгуются и не сходятся в цене на «мёртвых», эти портреты (тоже в некотором смысле «мёртвые души») смотрят на них со стен, принимая участие в торге. «Багратион — с орлиным носом, — пишет Гоголь, — глядел со стены чрезвычайно внимательно на эту покупку...» Бедная история! Ей ничего не остается делать, как принимать то, что совершается на её глазах, — она даже съеживается, уменьшается от смущения.

Когда Чичиков попадает к Ноздрёву, воинственная историческая тема сходит на землю. Разыгрывается сражение между шулером хозяином и плутом гостем, который отказывается играть в шашки. Ноздрёв приступает к лицу Чичикова с кулаками, как молодой поручик, воображающий себя Суворовым, штурмующим какой-нибудь Измаил. Но через минуту этого «Суворова» берут под арест «по случаю нанесения помещику Максимову личной обиды розгами, в пьяном виде». «Суворов» попадает в руки капитан-исправника, а Чичиков, в котором дамы города NN найдут впоследствии «что-то даже марсовское»,

вскакивает в бричку и несётся что есть духу прочь, радуясь, что сохранил бока и весь свой род для грядущего «потомства».

Впрочем, чичиковские Бородино и Троя ещё впереди. Главное сражение будет дано в городе, где и разыграется тот самый «пассаж», о котором предупреждал автор читателя, пуская своего героя в поездку по губернии. Полем сражения сделается *бал* — *бал* у губернатора, где сойдутся все враждующие армии и где Чичиков будет произведён в «Марсы», а потом низвергнут, вновь поднят и опять опущен на дно. Тут-то запляшут и затанцуют в поэме древние греки и «рыцари», все эти Зевесы и Прометеи, жрецы Фемиды и местные Маврокордато. Но до того Гоголь как бы ещё раз произведёт ревизию города и ревизию истории в его лице, совершив вместе с Чичиковым обход «сановников» и «властителей», палат и частных домов, где закрепится и получит законное основание его покупка.

И тогда-то и возникнет перед нашими взорами храм Фемиды — палата, где в председательском кресле восседает некто, подобный «древнему Зевесу Гомера», а в залах и передних толкутся кувшинные рыла и их жертвы. До этого мы ещё побываем в страшном «замке-инвалиде» — доме Плюшкина, от которого пахнёт пародией на средние века, столь же мало щадимые Гоголем, как и эпос греков. Замок Плюшкина с его «кучей» так же печально смешон, как «турецкие кинжалы» на стенах дома Ноздрёва, выделанные «мастером Савелием Сибиряковым». Столь же жалок Зевес — председатель палаты, объедающийся сёмгой, выловленной другим героем поэмы — «чудотворцем» и «отцом города» полицмейстером, выловленной не в реке, а в лавках купцов, славящих своего «благодетеля». Этот полицмейстер, между прочим, участвовал в кампании 1812 года и «лично видел Наполеона». Тощий Багратион на стене дома Собакевича не герой из сказки, он его современник. Все эти Колокотрони и Миаули — тоже. Да и Суворова он ещё мог застать. Во всяком случае, Суворов — современник Плюшкина, которому за шестьдесят.

Эта близость великой войны и великих событий ещё более усиливает пародийность происходящего. Там настоящие Багратионы и настоящие Кутузовы скакали на конях и размахивали саблями, здесь сабля мирно ездит в бричке вместе с Чичиковым — ездит «для внушения надлежащего страха кому следует». Позже тема 1812 года всплывёт в рассказе почтмейстера о капитане Копейкине, и тут мы услышим, как зазвучит в ней тоска Гоголя по героическому и жажда его.

Но то, что Гоголь называет в поэме «пассажем», весьма далеко от исторических битв и напоминает «пассаж», который произвёл в глазах дам уездного города Иван Александрович Хлестаков. Только тот вложил в это дело свой гений — у Чичикова всё произошло помимо его воли. Точнее, он сознательно этого не хотел, не желал, даже противился бы этому, если б узнал, что так случится. Ибо Хлестаков — человек публичный, а Чичиков — человек тайный. Он привык обделывать свои операции без свидетелей, ему блеск и слава не нужны, не нужны ни слушатели, ни зрители. Но такова уж оказавшаяся сильнее его сила страха. Слух о мёртвых душах, соединённый с приездом нового генерал-губернатора, потрясли город. Как будто какой-то «вихорь» пронёсся по мирной глади вод. И повставали со своих лежанок их тюрюки и байбаки, вылезли из своих нор какие-то Сысои Пафнутьевичи и Макдональды Карловичи, а «в гостиных заторчал какой-то длинный, длинный, с простреленною рукою, *такого высокого роста*, какого даже и не видано было».

Фантастика чичиковского предприятия порождает и фантастику страха. Всё имевшее доныне в глазах читателя (и героев) обыкновенные размеры начинает стремительно *расти* — растёт сюжет о «мёртвых душах», растёт и преображается Чичиков, растут слухи, растёт страх, растут неразбериха и путаница. Обнаруживается, что в губернии, где губернатор вышивает по тюлю, происходят настоящие сражения, крестьяне бунтуют и убивают чиновников, что купцы на ярмарках дерутся насмерть и по дорогам валяются мёртвые тела. А в городской тюрьме вот уже третий год сидит некий пророк, явившийся неизвестно откуда, в лаптях и нагольном тулупе, возвестивший, что грядёт антихрист. Мигом всплывают наружу в преувеличенном виде все грехи, преступления, злоупотребления законом и властью. И про дам становится известно, что многие из них способны на «другое-третье» и нет среди них той, которая не мечтала бы, чтоб её увез какой-нибудь Ринальдо Ринальдини, за которого они и принимают, кстати сказать, Чичикова.

Чичиков в воображении дам и отцов города приобретает последовательно несколько ликов. Сначала его принимают за «приятного человека», «благонамеренного человека», за «учёного человека», за «дельного человека», за «любезнейшего и обходительнейшего человека», потом возникает словцо «миллионщик», уже несколько заставляющее Чичикова *подрасти* в их глазах. Затем «миллионщик» превращается в «херсонского помещика»,

а с момента заваривания «каши» рост Чичикова становится каким-то лихорадочно-страшным: вот он уже и советник генерал-губернатора, и «шпион», и делатель фальшивых ассигнаций, и «разбойник», и Наполеон, бежавший с острова Святой Елены, и, наконец, сам антихрист. В какие-то сутки с Чичиковым случается та же история, что и с Хлестаковым, — из скромной «барки, носимой волнами», он превращается в грозу губернии.

Весь город, пишет Гоголь, был решительно взбунтован. За немою сценою и ошеломлением (их в поэме несколько, каждая следует за новым известием о Чичикове) проносится этот «вихорь» бунта, который всё вокруг ставит вверх ногами. На поэму, мирно сопровождающую мирно делающего покупки героя, надвигается тёмная туча, и из неё следует удар за ударом. Рядом сменяющих друг друга ошеломлений и пробуждений от них Гоголь доводит свою историю до трагического конца: всё завершается смертью прокурора.

Первый удар раздаётся на балу, когда Ноздрёв произносит уже в предгрозовой ситуации (при нарастающем недоброжелательстве дам к Чичикову) роковые слова: «мёртвые души». Слова эти начинают работать уже сами за себя: через строку повторяет их автор, повторяют сбитые с толку герои, и вот они уже пишутся Гоголем в разрядку — мёртвые души, как будто это не просто слова, а некие письмена, загоревшиеся на пиру Валтасара. Магия произнесённого слова, явленной в нём миру тайны начинает действовать, производя тот же переворот в умах, что и словечко «ревизор» в «Ревизоре».

Вот когда начинает укрупнённо играть в поэме *фон* — все эти исторические полотна с Колокотрони и Бобелинами, с Кутузовым и Багратионом, с «кричащими солдатами в треугольных шляпах и тонущими конями», которые висят в кабинете у Плюшкина. Да, даже у него, у этой прорехи на человечестве, есть некое историческое честолюбие и причастность к мировым событиям — через эти картины, которые соседствуют, впрочем, с изображениями арбузов, кабаньей морды и висящей вниз головой утки.

2

Называя себя «историком предлагаемых событий», Гоголь как бы высмеивает и свою роль летописца, русского Гомера, который, увы, повествует не о великих деяниях своей нации, а

о делах мелких, суетных и столь ничтожных, что люди, участвующие в них, выглядят не более мухи — с мухами и мушками Гоголь не раз сравнивает как живых, так и мёртвых героев поэмы. Как мухи, облепившие рафинад, ползают и перелетают с места на место губернские жители на балу; как мушки, налеплены в списке умерших крестьян Плюшкина их фамилии. Сам Плюшкин сравнивается с пауком, оплетающим паутиною всё, что находится вблизи него.

Порой содрогаешься от внутреннего холода описаний и портретов, который пронизывает первые главы «Мёртвых душ». Холодом «охлаждённого сердца» Чичикова, кажется, веет и на пейзаж, и на людей. Как некий «болоид», проносится его экипаж сквозь Маниловых, Коробочек, Собакевичей, и отстранённый взгляд героя, схватывающий их безжизненные черты, есть глядящий из замораживающей дали взгляд Гоголя, уже почувствовавшего угасанье и холод в сердце.

Взгляните на Манилова: голова сахару, а не человек. Всё в нём сахарное: и глаза, и улыбка, и губы, и речи. Коробочка — чучело, недаром в её огороде стоит чучело, на которое надет чепец хозяйки. Собакевич весь *из дерева* вырублен, хватила природа топором раз — вышел нос, хватила другой — вышли губы, и, не обскобливши, пустила в свет. Большим сверлом *ковырнула* в его деревянном лице — вышли глаза. «Деревянное» и лицо Плюшкина. Даже у губернаторской дочки — предмета воздыханий Чичикова — не лицо, а только что снесённое яичко — и чисто оно, и прозрачно на свет, и как будто в нём жизнь светится, но от этого света холодом отдаёт; мёртво-круглое оно, гладкое, как будто нарисованное. И разве только «молодец» Ноздрёв *живой* — с краскою во всю щеку, с белыми как снег зубами и цветом лица, про который говорят «кровь с молоком».

Сам же Чичиков стёрт, как-то усредненно-обезличен: он «господин средней руки», и всё в нём среднее: средний чин, средние лета, средний вес, средний голос. И лицо среднее — не то чтоб очень полное, но и полноватое, не тощее, но и не толстое, лицо как город, в который он въехал: город так себе, *как все* города. И трактир здесь как *везде*, и номер в гостинице, и кушанье, которое подают в трактире, и городской сад, и вид домов (серое с жёлтым), и сами «сановники» города как везде — во всяком губернском городе России. Никто и ничто здесь не выдаётся, не высовывается, не кричит о себе необыкновенной особенностью, крупною чертой: и лавки те же, и сидельцы в лавках,

и самовары, и пряники, похожие на мыло, и мыло, похожее на пряники. Чичиков точно такой же, как город: в его лице ни отметинки, ущербинки, ни мушки, ни бородавки — круглое лицо, ровное лицо, и пахнет Чичиков не своим незаменимым запахом, как Петрушка, а запахом французского мыла, голландских рубашек и душистой водой — бог знает чем, только не человеком.

Но вот доезжает наш герой до дома Коробочки, въезжает в ворота измокший, грязный, как истинная барка, выброшенная на сухой берег волею Зевеса. Выспавшийся и обсохший, приятно забывшийся в толстых перинах, предложенных ему хозяйкой, он садится утром за стол, поедает её блинцы, совершает сделку и готовится отправиться дальше. Мысленно подмигивая глядящему на него со стены Кутузову и смеясь над простодушной «дубиноголовой» Коробочкой, он готов покинуть её дом, о существовании которого через минуту уже забудет, ибо что можно вспомнить о Коробочке?

Но тут автор останавливает его и сам входит в повествование. Идёт лишь третья глава, а он уж здесь, и «грозная вьюга лирического вдохновения» возникает на горизонте. Ничего не случилось: просто настала тишина, просто герой окаменел и отодвинулся куда-то в глубь сцены, и вместо него заговорил автор. Дрогнуло сердце комика, и он сам взял слово. Взял его для *вопроса*, для странного и неуместного восклицания, которое совсем не соответствует блаженному состоянию Чичикова, довольного покупкой и тем, что он так ловко отделался от лишних расспросов хозяйки.

Это не первое явление Гоголя в поэме. Первое было мимоходом и вскользь; рассуждая о косынках, которые носят на шее холостяки, Гоголь оговаривался: «Бог их знает, я никогда не носил таких косынок». Позже тема *бессемейного путника*, не имеющего постоянного пристанища, разовьётся в поэме, и уже не Чичиков станет олицетворением путника, а сам автор.

Пауза на пороге дома Коробочки — пауза поэтическая, придающая роману лад поэмы, переводящая комическое описание, сопряжённое с холодом наблюдательности, в русло комически-героического или трагикомического эпоса, в который и превращается с третьей главы «Мёртвых душ». Вот эта пауза: «Но зачем так долго заниматься Коробочкой? Коробочка ли, Манилов ли, хозяйственная ли жизнь или нехозяйственная — мимо их! Не то на свете дивно устроено: весёлое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним, и тогда бог знает что

взбредёт в голову. Может быть, станешь даже думать: да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования? Точно ли так велика пропасть, отделяющая её от сестры её, недосягаемо ограждённой стенами аристократического дома с благовонными чугунными лестницами, сияющей медью, красным деревом и коврами... Но мимо! мимо! зачем говорить об этом? Но зачем же среди недумающих, весёлых, беспечных минут сама собою вдруг пронесётся иная чудная струя? Ещё смех не успел совершенно сбежать с лица, а уже стал другим среди тех же людей, и уже другим светом осветилось лицо...»

Кажется, это не отрывок из «Мёртвых душ», а страница из «Тараса Бульбы». И мы не ошибёмся, если предположим, что писались они, может быть, в одну ночь или, по крайней мере, друг за другом, ибо именно в эти дни приступил Гоголь к переделке своей поэмы о запорожцах. Мы вновь слышим прежнего Гоголя — Гоголя «Бульбы», «Старосветских помещиков» и «Записок сумасшедшего». Как будто оглянувшись на дом Коробочки, вспомнил он вдруг другую помещицу Пульхерию Ивановну и подумал: это она стоит на крыльце, она, оставшаяся без своего Афанасия Ивановича и ушедшая от этого в котлеты и шанежки, в пух и перо. И у неё были светлые минуты, была юность, была любовь...

Смех Гоголя разбивается об это горькое и сострадательное «зачем?», которое он потом задаст почти каждому герою поэмы (Собакевичу, умершему прокурору, самому Чичикову) и которое отныне станет сопровождать её до конца.

Отныне не половой будет поддерживать под руки Чичикова, а сам Гоголь возьмёт на себя эту заботу, но он не тело Павла Ивановича будет поддерживать, а разжигать в нём угасший дух. Останется ли его герой один на один с Собакевичем, он и о Собакевиче *задумается*, взглянет ли в глаза Плюшкину, как увидит мелькнувший в них на мгновение *тёплый луч*. Заснёт ли, укачиваемый бричкой, как приснится ему собственное детство, бедное на радости, и иным светом озарится лицо самого Чичикова.

Иная чудная струя, слившись со струёй смеха, даст сплав, который есть сплав, присущий только Гоголю и, пожалуй, в чистом виде лишь «Мёртвым душам», в которых более, чем где-либо, выразятся его отчаяние и его надежда. Рыцари, которых дамы города NN вышивают шерстью на подушках и носы у которых выходят «лестницею, а губы четвероугольником», рыцарь

Чичиков, празднующий труса в сцене с Ноздрёвым, рыцарь-будочник, настигающий на ногте «зверя», — это верх смеха Гоголя над упованиями своей юности и романтизмом ушедшей эпохи. С грустью признаётся он: «...и на Руси начинают выводиться богатыри» — и тут же пытается вызвать их тени из прошлого, но перед ним не прошлое, а настоящее, а Чичиков не Бульба, не Остап и даже не Андрий, которых, если читатель помнит, он любовно называет в своей повести «рыцарями».

Богатыри появятся в поэме, но в списках мёртвых, в буквальном смысле мёртвых, которых уже нет на свете и которые лишь по ревизским *сказкам* числятся живыми. Любопытный разговор происходит между Чичиковым и Собакевичем. Собакевич расхваливает продаваемых им крестьян. «Но позвольте, — сказал наконец Чичиков, изумленный таким обильным наводнением речей, — ...зачем вы исчисляете все их качества? Ведь в них толку теперь нет никакого, ведь это все *народ мёртвый*. Мёртвым телом хоть забор подпирай, говорит пословица.

— Да, конечно, мёртвые, — сказал Собакевич, — ...впрочем и то сказать: что из этих людей, которые числятся теперь живущими? Что это за люди? — мухи, а не люди.

— Да всё же они *существуют*, а это ведь *мечта*.

— Ну нет, не мечта!.. нет, это не мечта!..»

Чичиков, которому положено от имени *существенности* подтрунивать над мечтой, пропустит эти слова Собакевича мимо ушей. Но потом он вспомнит их — вспомнит, перебеливая списки купленных им мёртвых крестьян и представляя каждого из них поименно. И вновь из-за плеча Чичикова выглянет Гоголь. «Когда взглянул он потом на эти листики, на мужиков, которые, точно, были когда-то мужиками, работали, пахали, пьянствовали, извозничали, обманывали бар, а может быть, и просто были хорошими мужиками, то какое-то *странное, непонятное* ему самому чувство овладело им. Каждая из записочек как будто имела какой-то характер, и чрез то как будто бы самые мужики получали свой собственный характер... Все сии подробности придавали какой-то особенный *вид свежести:* казалось, как будто мужики ещё вчера были живы. Смотря долго на имена их, он *умилился духом* и, вздохнувши, произнес: «Батюшки мои, сколько вас здесь напичкано! что вы, *сердечные мои*, поделывали на веку своем? как перебивались?»

Откуда это в «охлажденном» Чичикове? Откуда эти чисто русские, в сердцах произнесённые восклицанья, в нём, поми-

нутно прячущемся за книжные обороты, за вытверженные, из «светского» обихода фразы, за стёртый язык гостиных и канцелярий? «И глаза его, — продолжает Гоголь, — невольно остановились на одной фамилии. Это был известный Пётр Савельев Неуважай-Корыто... «Мастер ли ты был, или просто мужик, и какою смертью тебя прибрало? в кабаке ли или середи дороги переехал тебя сонного неуклюжий обоз? Пробка Степан, плотник, трезвости примерной. А! вот он, Степан Пробка, вот тот богатырь, что в гвардию годился бы! Чай, все губернии исходил с топором за поясом и сапогами на плечах, съедал на грош хлеба да на два сушёной рыбы, а в мошне, чай, притаскивал всякий раз домой целковиков по сту, а может, и государственную зашивал в холстяные штаны или затыкал в сапог, где тебя прибрало? Взмостился ли ты для большого прибытку под церковный купол, а может быть, и на крест потащился и, поскользнувшись оттуда с перекладины, шлёпнулся оземь, и только какой-нибудь стоявший возле тебя дядя Михей, почесав рукою в затылке, примолвил: «Эх, Ваня, угораздило тебя!», а сам, подвязавшись верёвкой, полез на твое место. — Максим Телятников, сапожник. Хе, сапожник! Пьян как сапожник, говорит пословица. Знаю, знаю тебя, голубчик... и был ты чудо, а не сапожник... Григорий Доезжай-не-доедешь! Ты что был за человек? Извозом ли промышлял и, заведши тройку и рогожную кибитку, отрёкся навеки от дому, от родной берлоги, и пошёл тащиться с купцами на ярмарку. На дороге ли ты отдал душу Богу, или уходили тебя твои же приятели за какую-нибудь толстую и краснощёкую солдатку, или пригляделись лесному бродяге ременные твои рукавицы и тройка приземистых, но крепких коньков, или, может быть, и сам, лёжа на полатях, думал, думал, да ни с того ни с другого заворотил в кабак, а потом прямо в прорубь, и поминай как звали. Эх, русский народец! не любит умирать своей смертью! — А вы что, мои голубчики?» — продолжал он, переводя глаза на бумажку, где были помечены *беглые* души Плюшкина: «...и где-то носят вас теперь ваши быстрые ноги?.. По тюрьмам ли сидите или пристали к другим господам и пашете землю? Еремей Карякин, Никита Волокита, сын его Антон Волокита — эти, и по прозвищу видно, что хорошие бегуны... Абакум Фыров! ты, брат, что? где, в каких местах шатаешься? Занесло ли тебя на Волгу, и взлюбил ты вольную жизнь, приставши к бурлакам?.. Тут Чичиков остановился и слегка задумался. Над чем он задумался? Задумался ли он над участью Абакума Фырова или задумался так,

сам собою, как задумывается всякой русской, каких бы ни был лет, чина и состояния, когда замыслит об *разгуле широкой жизни*. И в самом деле, где теперь Фыров? Гуляет шумно и весело на хлебной пристани, порядившись с купцами. Цветы и ленты на шляпе, вся веселится бурлацкая ватага, прощаясь с любовницами и жёнами, высокими, стройными, в монистах и лентах; хороводы, песни, *кипит* вся площадь, а носильщики между тем при криках, бранях и понуканьях, зацепляя крючком по девяти пудов себе на спину... валят кули с овсом и крупой, и далече виднеют по всей площади кучи наваленных в пирамиду, *как ядра*, мешков, и громадно выглядывает весь хлебный арсенал, пока не перегрузится весь в глубокие суда-суряки и не понесётся гусем, вместе с весенними льдами, *бесконечный* флот. Там-то вы наработаетесь, бурлаки! и дружно, как прежде гуляли и бесились, приметесь за труд и пот, таща лямку под одну бесконечную, как Русь, песню!»

Перечитайте эти страницы ещё раз и сравните их со страницами второй редакции «Тараса Бульбы» — одно перо! Тот же тон, тот же напев и тот же «широкий разгул жизни». Как будто стихия XVII века ворвалась в меркантильный и дробный XIX век и, оживив мёртвых, оживила и живых, которые давно уже почитались мёртвыми, хотя и существовали на свете.

Чичиков говорит о купленных им мёртвых душах — «несуществующие». Он не решается назвать их мёртвыми, это слово режет его слух, но «несуществующие» — это безошибочно, это и иносказательно, и по словарю совершенно точно: для него, приобретателя, есть только то, что существует и не существует. Остановившийся перед ожившей мечтой, он и себя не узнает, и в себе услышит какие-то странные чувства, и сам как будто проснётся, восстанет из мёртвых.

Поэт не могильщик, он не может погребать или довольствоваться созерцанием смерти, он, как добрый сказочник, кропит действительность живою водой — и оживают давно умершие и ещё живые. Но мёртвые душой — он воскрешает их для *иного* бытия. Так поэма о плуте превращается в поэму о восстании из мёртвых, в поэму где разыгрывается сражение духа с материей, идеала с действительностью, высокой «мечты» Гоголя с низкой «существенностью». В «Мёртвых душах» оно приобретает вселенский масштаб и вселенский смысл. Сами пространства России порождают мысль о колоссальности усилий и размерах гоголевского замысла, само желание показать Русь не с одного

боку, а «всю», соответствует этой идее. И сам ритм гоголевской прозы, почти переходящей на гекзаметр, навевается бесконечностью русских просторов, которые он лишь за несколько глав до этого так высмеивал в речах Чичикова: «Чичиков начал как-то очень отдалённо, коснулся вообще всего русского государства и отозвался с большою похвалою об его пространстве, сказал, что даже самая древняя римская монархия не была так велика...» И вот на этом пространстве, казалось бы, осмеянном Гоголем, начинают гулять Абакумы Фыровы, Степаны Пробки и Никиты Волокиты, которых вызвали из небытия его же глаз, его же воображение! Как будто казацкая вольница гуляет у днепровских порогов, поёт и веселится в Сечи, а не русские мужики, пьющие горькую и кончающие свою жизнь в проруби или под забором. Недаром включил Гоголь в эти списки и беглых — беглыми крестьянами были, по существу, и его любимые запорожцы, из них, из беглых, и образовалось их вольное сообщество.

А вот ещё один комический персонаж — капитан Копейкин. Повесть о капитане Копейкине рассказана в поэме не Чичиковым и не Гоголем, а почтмейстером — известным в городе «философом», который читает книги, — но какая из его уст исторгается ода внутри повествования о пирушке у полицмейстера, среди ревизоровской толкотни и суетни! — недаром Гоголь называет её «целою поэмою», поэмой в поэме, и героем её выступает участник войны 1812 года капитан Копейкин — с одной стороны, персонаж народного эпоса о разбойнике, с другой, — *копейка*, последний человек в государстве, или «нуль», как говорит о нём автор. От чичиковской «копейки», с которой тот начинает, до капитана Копейкина — один шаг.

Вновь этот вырванный Гоголем из серого цвета обыденности человек оказывается у подножия раззолочённой лестницы, вновь пытается подняться по ней, протягивая руку за помощью (не только за пенсией, но и за пониманием), и вновь его сбрасывают оттуда и уводят из кабинета вельможи, сажают в «тележку» и с фельдъегерями отправляют домой. Но отмщение не медлит. «Так, понимаете, и слухи о капитане Копейкине канули в реку забвения, в какую-нибудь эдакую Лету, как называют поэты. Но... вот тут-то и начинается, можно сказать, нить завязки романа... не прошло, можете представить себе, двух месяцев, как появилась в рязанских лесах шайка разбойников, и атаман-то этой шайки был, судырь ты мой, не кто другой...» Тут обрывается повесть о капитане Копейкине. Бунт города отзовётся в

«бунте» Копейкина, не желающего смириться со своей участью. Он вольётся в стихию разбойничества и «разгула», которая вдруг заплещется вокруг покоящегося во сне города. Стихия начнёт расшатывать этот картонно-искусственный порядок, эту подрумяненную под древних греков жизнь, и зашатаются столпы, рухнут основы и заколеблется всё здание. Его подроют Чичиков и капитан Копейкин.

Разбойники они оба, да с разною душою, ибо Копейкин грабит по душе, Чичиков наживает. Он разбойник степенный и о делах государства менее всего беспокоится — его собственные дела интересуют, и обида его на жизнь другая. Копейкин, скорей, смыкается с племенем тех мужиков, которые описаны выше, с каким-нибудь Абакумом Фыровым, который, может, и приютился в его шайке, поскольку он не мёртвый, а беглый. Копейкин, проведший кампанию 1812 года, бывший опорой её (как опора русской жизни все эти Степаны Пробки и Максимы Телятниковы) и как бы вычеркнутый из списков, — и есть один из самых живых героев в поэме, слишком уж перенаселённой мёртвыми — как в прямом, так и в переносном смысле.

3

В финале поэмы к упоминаниям о бесчисленных смертях (на обложке первого издания поэмы рукою Гоголя было нарисовано множество черепов) прибавится ещё одна смерть — смерть прокурора. Именно смерть этого «незначащего» человека вдруг *остановит* бричку Чичикова и перережет ей дорогу. Прокурор, умерший от страха, не выдержавший напора слухов о Чичикове и сотрясения жизни, — продолжение немой сцены в «Ревизоре», паралич, перешедший в смерть, и это — как ни парадоксальна сия операция — есть оживление его в глазах читателя. Что было в этом человеке до факта его смерти? Ничего. Брови и подмаргивающий глаз. Это был какой-то манекен, кукла с заводным механизмом — без души, без дыхания. А как «хлопнулся со стула навзничь» и прибежали, и увидели, что он уже одно бездыханное тело, — «тогда только *с соболезнованием узнали, что у покойника была, точно, душа,* хотя он, по скромности своей, никогда её не показывал... левый глаз уже не мигал вовсе, но бровь одна всё ещё была приподнята с каким-то *вопросительным выражением.* О чём покойник спрашивал: зачем он умер или зачем жил, — об этом один Бог ведает».

Вопрос на лице мёртвого прокурора, при жизни не задававшего никаких вопросов, уже есть его посмертная жизнь в поэме, и она-то даёт повод для нового отступления, для очередной и, быть может, самой значительной паузы, когда, остановив движение «сюжета», Гоголь прерывает повествование и обращается прямо к читателю.

«Но это, однако ж, несообразно! Это несогласно ни с чем! Это невозможно, чтобы чиновники так могли сами напугать себя, создать такой вздор, так отдалиться от истины, когда даже ребёнку видно, в чём дело! Так скажут многие читатели и укорят автора в несообразностях, или назовут бедных чиновников дураками, потому что щедр человек на слово «дурак» (выделено Гоголем. — *И. З.*) и готов прислужиться им двадцать раз на день своему ближнему... Читателям легко судить, глядя из своего покойного угла и верхушки, откуда открыт весь горизонт на всё, что делается *внизу*, где человеку виден только близкий предмет. И во *всемирной* летописи человечества много есть целых столетий, которые, казалось бы, *вычеркнул* и уничтожил как ненужные. Много совершилось в мире заблуждений, которых бы, казалось, теперь не сделал и ребёнок. Какие *искривленные*, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону, *дороги* избирало человечество, стремясь достигнуть *вечной истины*, тогда как перед ним весь был открыт *прямой путь*, подобный пути, ведущему к *великолепной храмине*, назначенной царю в чертоги! Всех других путей шире и роскошнее он, озарённый солнцем и освещённый всю ночь огнями; но мимо его, в глухой темноте, текли люди. И сколько раз, уже наведённые *нисходившим* с небес смыслом, они и тут умели отшатнуться и сбиться в сторону, умели среди бела дня попасть вновь в непроходимые захолустья, умели напустить вновь слепой туман друг другу в очи и, влачась вслед за *болотными огнями* (огни миллиона. — *И. З.*), умели — так и добраться до пропасти, чтобы потом с ужасом спросить друг друга: «Где выход, где дорога?» Видит теперь всё ясно текущее поколение, дивится заблуждениям, *смеётся* над неразумием своих предков, не зря, что *небесным огнём исчерчена сия летопись, что кричит в ней каждая буква*, что отовсюду устремлён *пронзительный перст* на него же, на него, на текущее поколение; но смеётся текущее поколение и самонадеянно, гордо начинает ряд новых заблуждений, над которыми также потом посмеются потомки».

В поэме о плуте, о взятках и скупке «мёртвых душ» вдруг эта великая цель? Уже во «всемирную летопись» вписывают-

ся замысел Гоголя и его герои, которых читатель, поддавшись сарказму автора, склонен был считать ничтожнейшими из ничтожнейших. Как считал он до сей минуты ничтожнейшим прокурора, смертью своею давшего повод к этому рассуждению. Нет, *не хочет вычёркивать Гоголь своё время и свой век из всемирной летописи,* наоборот, он смело вписывает их на её страницы. Он в ничтожно влачащейся жизни видит *великое заблуждение.* Вырисовываются в перспективе этого отступления вся даль гоголевского замысла и контуры уже обещанных им читателю последующих частей поэмы, которые должны вывести её и героев на прямой путь, ибо лишь он и есть выход, есть восхождение к храмине.

Народу в поэме отдана роль зрителя, и лишь в списках мёртвых он выступает как подлинный герой и подлинная Русь, к которой обращается в конце поэмы Гоголь. Мужик-зритель, мужик-резонёр, мужик — автор комических реплик, иронизирующий над Чичиковым и его партнёрами, оживает, и выясняется, что вовсе он не безразличен, не покорён и историческое безмолвствование его в поэме — молчание до поры до времени.

Почёсыванье в затылке, которым то и дело занимается чичиковский Селифан, всегда означающее бог знает что, — таинственный жест. Селифан *не торопится* — это его Чичиков подгоняет, велит спешить, как подгоняет он и «разбойников» кузнецов, нарочно канителящихся полдня с его рессорою. Кузнецы-разбойники — кузнецы-хитрецы, они знают своё дело, но им охота поморочить барина да содрать с него подороже, их роль — ироническая, как и у Селифана. Да и разве хочется Селифану уезжать из города, где завелась у него, быть может, любовь и было «вечернее стоянье у ворот и политичное держанье за белы ручки в тот час, как нахлобучиваются на город сумерки, детина в красной рубахе бренчит на балалайке перед дворовой челядью, и плетет тихие речи разночинный, отработавшийся народ...».

Неожиданный лиризм, проглядывающий в этих строках о Селифане, кажущимся фигурой комической, забубённым пьяницею, высветляет другим светом этого *мужика,* волею судеб оказавшегося кучером Чичикова. Нет, этих людей Гоголь не собирается «вычеркивать» из истории, как ни необъятна она, как ни величественны пишущиеся «письмена», — тем более мы знаем его отношение к этим Колокотрони и Наполеонам, да и сам Селифан даёт нам лишний повод улыбнуться в их адрес: осерчав на своего пристяжного чубарого, он кричит ему в сердцах: «Бо-

напарт проклятый!» Бонапарт, запряженный в бричку Чичикова, да ещё рядом с Заседателем (так зовут другого коня), — это смешно! Это насмешка и над Чичиковым — «переодетым Наполеоном», и над императором французов, который, завоевав полмира, должен теперь в образе чубарого тащить «подлеца», а может быть, своего двойника — по крайней мере, очень похожего на него внешне.

Кажется, это Чичиков ищет свой миллион и свой «клочок» земли в Херсонской губернии, но это Гоголь плутает вместе с ним по дорогам России и по дорогам его души, которая и не подозревает, какой простор заключён в ней. «Какой же русский не любит быстрой езды!» — этот возглас Гоголя относится и к Чичикову. Ибо и Чичиков может чувствовать нечто «странное». И он искатель и путешественник, который не только вёрсты глотает и ассигнации подсчитывает, но и способен на «отступления» и «паузы». Преодолевая несчётное число вёрст, Чичиков движется со своей бричкой как бы и в ином измерении, по дорогам непознанного в человеческой душе. Там нет верстовых столбов и шлагбаумов, там всё бесконечно и невидимо для равнодушных очей, и загадка бессмертия таится в этой дали. Недаром, задумываясь о душе Собакевича, спрашивает себя Чичиков: а ведь есть и у Собакевича душа. Только где она? Зарыта где-то глубоко, как у Кощея Бессмертного.

Тема смертности и смерти, тема «существенности», которая всегда смертна и конечна, пересекается с темой бессмертия и неохватности духовного простора, который становится полем действия поэмы Гоголя. Оттого в ней, как в «Страшной мести», далеко делается видно во все концы, но взор уже не упирается в стену Карпатских гор: горизонт ничем не ограничен, да и нет, собственно, горизонта, а есть ужас и восторг бесконечности, объемлющий автора и героя: «И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь в глубине моей...»

Нет, не только Чичиков, как и автор, способны в поэме на поэтические вопросы. Их задает даже Собакевич — этот «медведь» и поедатель трехаршинных осетров, от которого до поэзии, кажется, как от земли до луны. «Хоть и жизнь моя? — говорит он. — Что за жизнь? Так как-то себе...» Более ничего не сможет он к этому добавить (кроме того, что живет пятый десяток лет и «ни разу не был болен»), но тоска слышится в его словах, хотя и комически звучит вопрос Собакевича и сам он, кажется, смеётся над ним. Но у Гоголя всюду так — по форме смешно, а по

существу — грустно. И почему-то грустно становится от этого признания Михаила Семёновича, и уже «другим светом» освещается и его лицо.

Само движение Чичикова в «Мёртвых душах» представляет загадку. Куда он торопится и зачем? За новыми мёртвыми душами, за капиталом, за имением в Херсонской губернии, где ждёт его идеал Выжигина, всё это уже давно получившего? Нет, Чичиков в поэме *едет куда-то не туда*, он явно несётся в своей тройке назад — не к будущему, а к прошедшему, к детству своему, к началу, описанием которого и заканчивается первый том «Мёртвых душ». Странный круг описывает герой Гоголя. Начав с конца, он движется к истокам, подбирая по дороге то, что растерял с юности. Тема возврата, возвращения и обретения молодости звучит в этом финале поэмы. И как грозное напоминание о необходимости этого возвращения перерезает на выезде из города дорогу Чичикову траурная процессия.

Смерть встаёт на пути героя, чтоб напомнить ему о суде, о возмездии. Смерть до этого являлась на страницах «Мёртвых душ» лишь метафорически, переносно — здесь гроб прокурора проезжает перед глазами Чичикова. Идея Страшного суда, так комически обыгранная в рассказах о слухах про похитителя губернаторской дочки, с этого момента начинает звучать серьёзно. Страшный суд — это ответственность за те «кривые дороги» и «болотные огни», на которые не раз льстилось человечество (и польстился гоголевский герой), это возмездие, которое неминуемо падёт на головы тех, кто предал «лучшие движения» своей души, попрал их. Расплата за это уже видится Гоголю в старости и угасании — предвестии физической смерти и факте смерти духовной.

Вот почему начинает звучать в поэме параллельно с темой Страшного суда тема юности, свежести, как той поры в жизни человека, *когда ещё не поздно* спастись. Как бы с вершины этого — грядущего для каждого человека — суда раздаётся его обращение к читателю в главе о Плюшкине: «Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое, ожесточающее мужество, — забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге: не подымете потом! Грозна, страшна грядущая впереди старость и ничего не отдаёт назад и обратно! Могила милосерднее её, на могиле напишется: *«здесь погребён человек»*; но ничего не прочитаешь в хладных, бесчувственных чертах бесчеловечной старости».

Именно после Собакевича Чичиков должен был заехать к Плюшкину, потому что уже сложилось в его душе это странное состояние — состояние вопроса, уже задал он его сам себе и читателю, — и неминуем был грозный перст предупреждения в лице Плюшкина — перст, приводящий его к встрече с подлинной смертью в конце поэмы. Весело-прозаически начиналась она: въезд в город, объезд чиновников, приятные разговоры, приятные вечера. Потом следовал комический Манилов, не вызывающий пока никакой тревоги, потом Коробочка, когда *что-то* шевельнулось в левой стороне груди у героя, а точнее, у автора. Потом как бы глушащий эту тревогу балаган Ноздрёва — и вот Собакевич с его душой, спрятанной на дне тайника, и *образ старости*, предвещающий смерть.

Комическое путешествие заканчивается трагически, и трагизм пронизывает заключительные строки «Мёртвых душ» о летящей в неизвестность тройке. Она пока *как бы* ещё *без ума* летит, *абы куда* летит, и Гоголь наслаждается самим её полетом, вихрем движения, но вопрос «зачем?» всё же не заглушается этим поднимающим пыль вихрем. И вовремя попадается ей на дороге фельдъегерь, готовый съездить Селифану по усам за то, что не посторонился, не увидел, кто скачет навстречу: Гоголь помнит, кто едет в бричке, и апофеоз «быстрой езды» — не ответ на вопрос: «Где выход? Где дорога?»

Перед этим финалом Чичиков засыпает, успокоенный своим удачным *бегством* из города, и будто бы во сне видит собственное детство — о нём рассказывает нам автор, как бы заворачивая гнедого, Заседателя и чубарого на несколько десятилетий назад, в те годы, когда Павлуша Чичиков ещё не назывался Павлом Ивановичем, а Россия не знала нашествия Бонапарта. Этот-то рассказ о детстве Чичикова и даст потом разгон его тройке, подхватит её как на крыльях и понесёт к неведомому второму тому.

1979–2005

ГОГОЛЬ И ДОСТОЕВСКИЙ



В одной из глав второго тома «Мёртвых душ» есть следующее описание «тайного общества»: «Какие-то философы из гусар, да недоучившийся студент, да промотавшийся игрок затеяли какое-то филантропическое общество под верховным распоряжением старого плута и масона, и карточного игрока, пьяницы и красноречивейшего человека. Общество было устроено с целью доставить прочное счастье всему человечеству от берегов Темзы до Камчатки. Касса денег потребовалась огромная, пожертвования собирались с великодушных членов неимоверные. Куда это всё пошло — знал только один верховный распорядитель».

Членом этого общества состоял одно время герой Гоголя Тентетников. Туда «затянули его два приятеля, принадлежащие к классу *огорчённых людей*, добрые люди, но которые от частых тостов во имя науки, просвещения и прогресса сделались потом формальными пьяницами. Тентетников скоро спохватился и выбыл из этого круга. Но общество успело уже запутаться в каких-то других действиях, даже не совсем приличных дворянину, так что потом завязались дела и с полицией».

Не рискнём утверждать, что Гоголь изобразил здесь кружок Петрашевского, но некоторые совпадения в составе участников и в программе «общества» и кружка налицо. Петрашевского посещали несколько офицеров конной гвардии, были среди его единомышленников и студенты. Цель «общества» — «доставить счастье всему человечеству» — цель учения Фурье. А именно этим учением был «опьянён» руководитель кружка Петрашевский, а одно время и Фёдор Михайлович Достоевский.

Так что, когда Гоголь пишет о «формальных пьяницах», он имеет в виду опьянение идеей, в данном случае идеей социализма в том виде, как её представляли Фурье и его русские апологеты в Санкт-Петербурге.

Нельзя не учесть и того, что второй том «Мёртвых душ» создавался как раз в конце сороковых — начале пятидесятых годов, когда арест петрашевцев, а затем и суд над ними (1849) сделались предметом разговоров в обеих столицах.

Гоголь тогда жил в Москве и был оповещён об этих событиях А.О. Смирновой. Вряд ли от него утаили и то, что главным пунктом обвинения против Достоевского стал факт чтения им в кружке Петрашевского письма Белинского к нему, Гоголю.

Может, поэтому в конце 1849 года (когда и состоялся суд) он так переживает своё косвенное «участие» в этом деле. Его письма полны беспокойства по поводу увлечения молодёжи социалистическими прожектами. «Много смущения в головах, — пишет он, — и время не такое: авось отрезвятся сколько-нибудь опьяневшие головы», «Это мутное время... не успевши отрезвиться, общество ещё находится в чаду». 14 декабря, через день после вынесения петрашевцам приговора, он отсылает письмо В.А. Жуковскому: «Время ещё содомное. Люди, доселе не отрезвившиеся от угару, не годятся в читатели. Чувство художественности почти умерло».

Отметим, что характеристика «филантропического общества» во втором томе «Мёртвых душ» совпадает с гоголевской оценкой современного состояния умов. Всюду идёт речь об «опьянении» и необходимости «отрезвления».

С одной стороны, это, конечно, реакция Гоголя на то, что происходит в Европе (революции 1848–1849 годов), с другой — прямой отклик на события в России. О том свидетельствует его ответ Белинскому, который не был отослан адресату, а остался в бумагах Гоголя.

К этому факту мы ещё вернёмся, а сейчас два замечания.

Замечание первое. «Завязались дела с полицией», — пишет Гоголь о «филантропическом обществе». Точно такие же дела завязались и у кружка Петрашевского. Полиции стало известно, что петрашевцы планируют завести собственную типографию, дабы печатать в ней запрещённую литературу. Этот план и ускорил намерение властей произвести аресты.

Замечание второе. Комическая интонация Гоголя в описании сходок «огорчённых людей» почти полностью совпадает с интонацией Достоевского, который в «Объяснении», представленном военно-судной комиссии, так характеризует русских фурьеристов: «Что же касается до нас, до России, до Петербурга, то здесь стоит сделать двадцать шагов по улице, чтобы убедить-

ся, что фурьеризм на нашей почве может только существовать в неразрезанных листах книги или в мягкой, незлобивой и мечтательной душе, но не иначе как в форме идиллии или подобно поэме в двадцати четырёх песнях в стихах». Вывод Достоевского: «Если фурьерист и нанесёт кому вред, так только разве себе. Ибо высочайший комизм для меня — это не нужная никому деятельность».

Делая поправку на то, что это писалось под арестом, нельзя не уловить здесь факта «протрезвления» Достоевского.

И вновь о письме Белинского. Достоевский в «Объяснении» говорит, что читал не письмо, а «переписку». Что это значит? Что вместе с посланием критика у него в руках был и ответ на него Гоголя? Или слово «переписка» есть намёк на то, что речь идёт не об ответе, посланном Белинскому по почте, а об отрывках из книги Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями»?

Гоголь отправил Белинскому два письма. Первое — от 20 июня 1847 года — было ответом на статью критика о «Выбранных местах», появившуюся в журнале «Современник». В нем он писал, что Белинский не понял его. Что статья в «Современнике» — плод раздражения и «личного озлобления». Второе письмо — от 10 августа того же года — стало ответом на письмо-манифест, отправленное из Зальцбрунна. В нём Гоголь решительно уклонялся от полемики, замечая лишь, что сам он, может быть, «слишком усредоточился» в своей книге, тогда как Белинский «слишком разбросался». «И вы, и я перешли в излишество, — добавлял он. — Я, по крайней мере, сознаюсь в этом, но сознаётесь ли вы?»

Уклончивость первого письма Гоголя и произвела взрыв в Белинском. Это придало его ответу страстность, которая не могла не увлечь молодую душу. Тем более, как говорят поздние высказывания Достоевского о книге Гоголя, вызвавшей этот диалог, тон и смысл письма Белинского был не чужд его отношению к «Выбранным местам из переписки с друзьями». Позже Достоевский не раз возвратится к этой книге, то пародируя, то прямо оспаривая её, то называя Гоголя «не вынесшим своего величия человеком».

Он не знал, и не мог знать, что существует ещё один ответ Гоголя Белинскому. И в этом ответе — в тезисных определениях — угадана вся будущая идейная эволюция Достоевского.

Вот основные положения этого письма: над нами есть святые силы, мы должны отвергнуть желчь и ненависть, «что до по-

литических событий, само собою умирилось бы общество, если б примиренье было в духе тех, кто имеет влияние на общество», «из Евангелия исходит истина», «брожение внутри не исправить никаким конституциям, «общество образуется само собою, общество слагается из единиц. Надобно, чтоб каждая единица исполнила должность свою. Нужно вспомнить человеку, что он вовсе не материальная скотина, высокий гражданин высокого небесного гражданства. Покуда он хоть сколько-нибудь не будет жить жизнью небесного гражданина, до тех пор не придёт в порядок и земное гражданство».

Возражая Белинскому, воздающему хвалу «европейской цивилизации», Гоголь пишет: «Хоть бы вы определили, что такое нужно разуметь под именем европейской цивилизации, которое бессмысленно повторяют все. Тут и **фаланстерьен** (фаланстеры Фурье!), и **красный**, и всякий, и все готовы друг друга съесть, и все носят такие разрушающие, такие уничтожающие начала, что уже трепещет в Европе всякая мыслящая голова и спрашивает невольно, где наша цивилизация? И стала европейская цивилизация, призрак который точно никто покуда не видел, и ежели пытались её хватать руками, она рассыпается. И прогресс, он тоже был, пока о нём не думали, когда же стали ловить его, и он рассыпался».

Далее следует ответ на суждения Белинского о Церкви: «Вы отделяете Церковь и её пастырей от Христа и христианства, ту самую Церковь, тех самых пастырей, которые мученическою своею смертью запечатлели истину всякого слова Христова, которые тысячами гибли под ножами и мечами убийц, молясь о них, и, наконец, утомили самих палачей, так что победители упали к ногам побеждённых, и мир исповедал это слово. Кто же, по-вашему, ближе и лучше может теперь истолковать Христа? Неужели нынешние **коммунисты** и **социалисты**, объясняющие, что Христос повелел отнимать имущества и грабить тех, которые нажили себе состояние... Что тут говорить, когда так красноречиво говорят тысячи церквей и монастырей, покрывающих Русскую землю. Они строятся не дарами богатых, но бедными лептами неимущих, тем самым народом, о котором вы говорите, что он с неуваженьем отзывается о Боге, и который делится последней копейкой с бедным и Богом».

В своём ответе Гоголь вплотную подходит к тем вопросам, которые в публицистике и в романах станут разрабатываться Достоевским. Если соединить неотосланное письмо Белинско-

му с мыслями «Выбранных мест из переписки с друзьями», то воссоздастся картина полной «передачи дел» от Гоголя Достоевскому.

Достоевский начинает с подражания Гоголю и одновременно с иронического самоопределения по отношению к нему. Для героя его первой повести, списанной, кажется, с «Шинели», история об Акакии Акакиевиче — «пашквиль» на человека. Сам стиль Гоголя подвергается здесь жёсткому осмеянию. Бездарный литератор Ратазяев (к которому Девушкин ходит слушать его сочинения) изъясняется тем же слогом, что и автор «Вечеров на хуторе близ Диканьки». В творениях Ратазяева просматривается пародия сразу на трёх авторов — Гоголя, Булгарина и Сенковского. То, что Достоевский ставит их на одну доску, говорит о литературном унижении им своего кумира и о желании преодолеть его влияние — освободиться от Гоголя смехом.

Достоевский пользуется здесь оружием, с помощью которого сам Гоголь когда-то освобождался от Пушкина. В основе этого освобождения лежит творческий конфликт. Заходя на территорию гения, другой гений на те же предметы смотрит иными глазами. В облике мира, который создаёт Достоевский, видны родимые гоголевские черты (человеческое подполье, поиски Бога, литература как «незримая ступень к христианству»), но они капитально преображены.

Творческий и человеческий контакт Гоголя и Достоевского очевиден. И не только потому, что они хронологически стоят рядом. Гоголь завещает Достоевскому не приёмы, не характеры и не критический реализм («все мы вышли из гоголевской “Шинели”»), а проклятые вопросы русской жизни, «страхи и ужасы России».

«Фантастический реализм» Достоевского не был бы возможен, если б Гоголь не перешёл за черту «дневного сознания» (Пушкин), не взглянул, как Хома Брут на Вия, в лицо «душевной черноте» человека.

Художественный текст Достоевского перенасыщен цитатами из Гоголя. Они нужны «ученику» для постоянного диалога с «учителем». Этот диалог будет длиться для Достоевского всю жизнь, и в «Братьях Карамазовых» он вновь вернётся к образу Руси-тройки, переосмыслив его на свой лад.

Вслед за Башмачкиным появляется Макар Девушкин. Голядкин из «Двойника» есть развитие раздвоившегося сознания Поприщина. Мотив раздвоения как мотив сумасшествия (сума-

сшествия для людей, а не для героев) взят Достоевским у Гоголя. «Нам знакомо лишь одно насущное, видимо-текущее, — писал Достоевский, — да и то по наглядке, а концы и начала — это всё пока для человека фантастическое».

Фантастика «концов и начал» — от рая в душе до падения её в бездну греха — является впервые у Гоголя. Фантастичны не сделки Чичикова (в России это почти реальность), а драма «подлеца», пытающегося из «чёрниньког» стать «белиньким», то есть спастись и воскреснуть.

Гоголь выводит великую русскую литературу на путь религиозного идеала, Достоевский следует за ним. Но он и идёт дальше. Если Гоголь лишь касается борьбы дьявола и Бога в душе человека, то Достоевский погружается в этот сюжет с головой.

Чувство греховности, мучительное чувство «раздора мечты и существенности» не дают гоголевским героям жить. Но там, где они, не выдержав ужаса раздвоения, гибнут, для героя Достоевского только и начинается жизнь.

«Страшна душевная чернота!» — восклицает Гоголь. Но столь же сильное потрясение испытывает он и в момент приближения к Богу: «И душа дрожит в ужасе, вызвавши Бога из беспредельного лона». Достоевский превозмогает почти детский испуг Гоголя. Он в состоянии дерзить Богу, оспаривать Его правоту. Провокаторский смех Достоевского достигает и неба.

В лице Гоголя и Достоевского встречаются две эпохи — эпоха романтическая, эпоха поэзии, осознающей мир через чувство и страсть, и эпоха сомнения, эпоха расщепления и проверки «святых чувств». Гоголевская поэтическая стихия ещё не знает разлагающего влияния научного знания, высокомерия ума, дающего неограниченные права страстям идей.

Об опасности «страстей ума» Гоголь предупреждает в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1847). Воздействие этой книги до сих пор не оценено в литературоведении. Меж тем именно здесь содержатся зачатки идеологических сюжетов Достоевского. Темы гоголевских статей становятся темами его романов. И именно «страсти ума», равно как и «гордость ума» (цитата из «Переписки»), предстанут в лице героев-идей в «Преступлении и наказании», в «Идиоте», «Подростке» и в «Братьях Карамазовых».

Гоголь в своей книге вступает в противоборство с утопическими учениями, переориентируя интерес художника со «среды» на личность, лишь в возрождении «единицы» видя

возрождение общества. Он даёт критику социального реформаторства, посредством которого, как считают материалисты, можно построить царство Божие на земле. Гоголь предвидит разрушительные последствия насильственного изменения истории. Окончательный его вывод сформулирован в одном из набросков ко второму тому «Мёртвых душ»: **«Выше того не выдумать, что уже есть в Евангелии»**.

Достоевский наследует этот идеал, но, не страшась, созывает консилиум, где подвергает его осмотру и проверке со стороны доводов так называемого положительного знания. Это доводы науки, логики и неистребимого здравого смысла. Божественная истина, по Достоевскому, дважды два — пять; истина материализма — дважды два — четыре. Он настаивает на том, на чём поскользнулся в глазах общественности Гоголь: на «безумии» постижения Христа.

В религиозном чувстве Гоголя много страха — Достоевский творит за границей страха. Поэтому он неуклонно проводит любимый образ и любимую идею через контрольно-пропускной пункт подпольного парадоксализма. Подлинность христианской идеи можно, кажется, установить, лишь плутая по кругам умственного ада. При этом Достоевский идёт на крайности, на которые никогда бы не пошёл Гоголь: его герои богохульствуют, передразнивают и оспаривают Евангелие, а автор демонстрирует захватывающую поэзию нигилизма, соседствующую со сладострастием неверия и анализа.

И в этом пункте расходятся смех Гоголя и смех Достоевского. Если Гоголь возвышенно относится к идеальному, то у Достоевского оно может предстать и в смешном виде (князь Мышкин). Если смех Гоголя, как он сам говорит, «светел», то смех Достоевского выманивает идеальное и оставляет его один на один с цинизмом материального. Эта провоцирующая функция смеха хорошо видна в романе «Преступление и наказание».

Наглость смеха, отчаяние смеха, взрыв страдания в смехе, бессилие гордости, осмеивающей себя, разоблачительное сопровождение при лгущих словах и маскировке правды, не желающей быть простодушной, — всё это смех у Достоевского. Смех Раскольникова, смех Свидригайлова, смех Лебедева в «Идиоте» — не простодушное веселье Хлестакова, не шутки Чичикова или Ноздрёва и даже не горький, оплакивающий смех «Шинели». Тут видны дьявольские улыбки, страшные намёки, страшные искушения. Для Достоевского смех — одна из

отрицательных форм постижения идеала. Искажения идеала, отступления от идеала, пародия на идеал, наконец, уродство идеала — всё равно указывают на идеал.

Смех Гоголя по большей части праздничен, карнавален. В нём слышатся отзвуки полноты жизни, её избыточности. Смех Достоевского, как инструмент разоблачения, несёт в себе истребительное начало. Хотя и он в конечном счёте стремится к «высокому и прекрасному».

И ещё одна сближающая их черта. Герои как Гоголя, так и Достоевского начинают с «падения» и завершают «восстанием». Это понятия поэтические и религиозные. Центром драмы здесь является покаяние. Что такое Чичиков, как не падший герой, призванный восстать во втором томе? То, что сгорает в огне, сжигающем рукопись Гоголя, воскресает, как феникс, на страницах романов Достоевского. И появляются в них и русский святой (старец Зосима), и русский нигилист (Ставрогин), и русская идеальная девица (Соня Мармеладова). «Полюбите нас чёрнинькими, а белинькими всякий полюбит» — эти слова Гоголя можно поставить эпиграфом ко всему творчеству Достоевского.

Гоголь мечтает изобразить прекрасного человека, Достоевский продвигается в этой мечте от замысла к реализации. Его анализ подлого выводит читателя к таким идеалистам, как Мышкин и Алёша Карамазов. Впрочем, раскаяние Раскольникова в конце «Преступления и наказания» стоит недалеко от раскаяния Чичикова во втором томе «Мёртвых душ».

И Гоголь, и Достоевский испытывают влияние идей просветительства и немецкого романтизма. Воспитываясь отчасти на них, они затем отвергают как рационализм просветителей, так и далёкий от христианского идеала германский иррационализм. Они смягчают их тёплым влиянием православия.

Достоевский берёт у Гоголя не только идеологические сюжеты. Он наследует жанр открытого диалога с читателем, трансформируя его в «Дневник писателя». Это выход за пределы «заколдованного круга», очерченного Пушкиным и предписывающего поэту оставаться в границах образа. Это нарушение пушкинского «приличия» в литературе, начало которому положат «Выбранные места» Гоголя.

Гоголя и Достоевского роднит *максимализм*, желание решить *все вопросы* русской и мировой жизни. Не правда в её бытовом, приземлённом виде, а эти вопросы — их цель. «Мёртвые души»

так бы и остались романом о плуте, романом-сатирою, романом — зеркалом русских *нравов* первой половины XIX века, если б не этот максимализм. Они не стали бы поэмой о блуждании грешной души — и всего человечества — по «кривым дорогам», за «болотными огнями». Трёхчастное построение «Мёртвых душ» отзовётся потом в «Братьях Карамазовых», где повторится тот же ход вещей, где «идеальный» Алёша «соблазнится» (соблазнится той же социалистической идеей, что и молодой Достоевский) и отправится, как и гоголевский Тентетников, за свои убеждения в Сибирь.

Окончательное воскрешение Алёши должно было случиться (как и с Чичиковым) в последней, третьей части романа.

Гоголь считается мастером комедии социальных положений, но его тема — как её определил в 1835 году Белинский, — «комедия жизни». Кто в этом мире смеётся над человеком? Кто приговаривает его к смерти? Есть ли это только, как сказал Достоевский, «комедия со стороны природы» или таков приговор Бога? Ответа на этот вопрос и ищут герои Достоевского. Они бросают вызов Богу, до истечения положенного им срока умерщвляя себя. И их смерть — очередная проверка божественного миропорядка.

Отсюда и возникает ключевое для Достоевского слово «проба». Над человеком ставится опыт, его испытывают страхом смерти, а он в свою очередь опробывает стоящие над ним силы.

Какой бы тенденции русской литературы мы ни коснулись, неизменно обнаруживаем соседство Гоголя и Достоевского. Их прозрения оправдались, их пророчества сбылись. Мировые катастрофы XX столетия, и в особенности русская катастрофа, показали, что выбор, сделанный Гоголем и Достоевским перед лицом падения человека — религиозный, христианский выбор, — был сделан вовремя. И предчувствия прихода «ночной эпохи истории» их не обманули.

Просвещение без «просветления» (слова Гоголя), попытки построить рай на земле без Христа обернулись трагедией, которой ещё не переживал мир. Обезбоживание людей поставило под сомнение существование человечества.

Вслед за Гоголем и Достоевским писатели XX века показали апокалипсис социализма, который стал идеальным воплощением торжества идеи над жизнью, «гордости ума» над правдой сердца.

2000–2005

ПУШКИН В «ВЫБРАННЫХ МЕСТАХ ИЗ ПЕРЕПИСКИ С ДРУЗЬЯМИ»



мя Пушкина упоминается в «Выбранных местах» не менее семидесяти раз. И не только в главах, где Гоголь касается лирической поэзии и литературы. Пушкин — спутник мысли автора, образец эстетический, образец «честности званья» писателя. Он и единомышленник, и оппонент, спор с которым выводит Гоголя на новый виток русской культуры.

Знаменательная деталь: книга Гоголя выходит в свет через десять лет после смерти Пушкина. Как раз этот срок отделяет дату рождения Гоголя от даты рождения Пушкина. К 1847 году Гоголю тридцать восемь, он почти на два года старше окончившего свою жизнь в тридцать семь Пушкина. Но «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголь задумал тогда, когда его годы сравнялись с возрастом, в котором погиб Пушкин.

И в этой книге он не тот, каким его знал Пушкин. Это не автор «Вечеров» и «Ревизора», ещё творящий в стихии веселья, а человек, осознавший высшую цель творчества. Перемена в Гоголе началась ещё при Пушкине, «но этого, — как пишет он, — я не в состоянии был открыть тогда даже и Пушкину».

Гоголь называет своё новое состояние неким «душевным обстоятельством». Если прежде он не задумывался о назначении своего смеха, то теперь без понимания того, зачем этот смех, не мыслит себе писания «Мёртвых душ», которые почти что завещаны ему Пушкиным и завещаны как сатирический вояж по России. Но, как скажет Гоголь позднее, «сатирою ничего не возьмёшь». Сатира истребляет, а «мы призваны в мир не затем, чтоб истреблять и разрушать».

В годы писания поэмы на первое место выходят «душа и дело жизни», т. е. война с дьяволом и победа над греховностью. И прежде всего победа над собственной греховностью, без чего немыслимо исцеление Павла Ивановича Чичикова. Если для

Пушкина поэзия самодостаточна и не нуждается в оправдании, то для Гоголя её оправданием должна стать жизнь поэта.

Не могу писать «мимо себя» — скажет он в одном из писем. Только личное совершенство творца способно придать совершенство его творению. Перед «Мёртвыми душами» ставится задача: направить читателя к «храмине идеала». Для осуществления этой цели Гоголь готов бросить все силы своей духовной природы.

После последнего свидания с Пушкиным (1836 год) он, живя в Риме, переделывает «Портрет», пишет новую редакцию «Тараса Бульбы», «Театральный разъезд», «Шинель» и, наконец, завершает первый том «Мёртвых душ». Какая эпоха в его биографии! И эпоха, прожитая *без Пушкина*.

Первый том вышел в 1842 году, давно затеялся и второй, стали вырисовываться очертания третьего. Но в 1845 году второй том отправляется в печь. Проходит время, и Гоголь приступает к его реконструкции. Он всегда поступал так, когда был недоволен написанным. И всегда добивался, что новая редакция превышала по достоинствам уничтоженную. Но так было до 1845 года. Теперь работа по совершенствованию остановилась. Гоголь принялся чистить перышки, чистить себя. Отсюда — появление его исповедальной книги.

Гоголь приступает к ней, считая, что его личное покаяние позволит спасти «Мёртвые души», что с него и начнётся их преображение. В «Выбранных местах» он фактически выстраивает душевную и теоретическую подоснову движения его поэмы по направлению к оздоровляющей русскую жизнь евангельской истине.

При этом он мешает исповедь с проповедью, воспоминания о России со взглядом на неё «из прекрасного далёка».

Продиктовано появление «Выбранных мест» и ещё одним обстоятельством: литературным одиночеством Гоголя и, если сказать сильнее, литературным сиротством, пришедшим с гибелью Пушкина. Ноша ответственности за русскую литературу, а может, и за всю русскую жизнь, которую нёс Пушкин, легла, как Гоголь почувствовал, на его плечи. Поэтому он берётся разом решить все «проклятые вопросы», мучающие русское общество. Отсюда размах его книги, простор её духовного поля и неизбежное обращение *за поддержкой* к Пушкину.

Чтобы понять, какую цену платит Гоголь за отсутствие Пушкина, следует обратиться к гоголевской пушкиниане, имеющей

начало в 1830–1831 годах. Первая его статья о Пушкине называлась «Борис Годунов. Поэма Пушкина». «Великий! — обращался почти юноша Гоголь к Пушкину, — когда развёртываю дивное творение твоё, когда вечный стих твой гремит и стремит ко мне молнию... и душа дрожит в ужасе, вызвавши Бога из своего беспредельного лона...»

В каждой строке — форсаж, восторг, натяжки в языке, натяжки в чувствах.

«...Если бы небо, лучи, море, огни, пожирающие внутренность земли, — продолжает Гоголь, — ...бесконечный воздух, объемлющий миры, ангелы, пылающие планеты превратились в слова и буквы, — и тогда бы я не выразил... и десятой доли дивных явлений, совершающихся в лоне невидимого меня».

В конце ликующий автор срывается на крик: «Будто прикованный, уничтожив окружающее... пожираю я твои страницы, дивный поэт... Но когда передо мной медленно передвигается минувшее... чего бы не дал тогда, чтобы только *прочесть в другом повторение всего себя!..* Возьмите, возьмите от меня всё... и *ниспошлите мне это понимающее меня существо!*»

Вспоминается любимое словцо Хлестакова: *всё*. Он *всё* написал, *всех* поразил, он всех готов любить. Он — *всё* в Петербурге, *всё* в уездном городке, *всё* в литературе, *всё* в журналистике. Как ни смешон этот ровесник автора статьи о «Годунове» (21 год), но и он мечтает о «понимающем его существе». Этого в «Ревизоре» тогда, в 1836 году, никто не заметил, но связь между Гоголем и Хлестаковым глубинней, чем мы думаем.

Как Хлестаков, Гоголь хвастал перед родными, что он «с Пушкиным на дружеской ноге». Но то был кураж, поэтическое враньё, а под ним таилось другое: именно Пушкин был в те годы зеркалом его, не видимой другими, стороны души. И, конечно, понимающим его существом. Несмотря на обычные для молодости преувеличения в статье о «Годунове», Гоголь точно определял в ней место Пушкина в своей жизни. То, что он нашёл в Пушкине, он стал искать потом во *всей* России, в каждом её грамотном человеке, в каждом читателе — от мелкого чиновника до царя. *Все* они должны были *понять* его *до конца.*

В 1832 году он пишет статью «Несколько слов о Пушкине». Пушкин здесь «явление русского духа», «в нём, как в лексиконе, заключилось всё богатство русского языка». Впрочем, тут намечается и разграничение сфер, одна из которых более принадлежит Пушкину, другая — Гоголю. «Чем предмет обыкно-

веннее, — утверждает он, — тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, *совершенная истина*». Ясно, что извлечение необыкновенное из обыкновенного — прерогатива не Пушкина, а Гоголя.

Итак, в статье о «Годунове» — восторг, в статье «Несколько слов о Пушкине» — восторг и анализ.

Далее в отношение к Пушкину вмешивается юмор. В письмах, в «Арабесках» (1835) и «Ревизоре» (1836) Гоголь позволяет себе подтрунивать над Пушкиным и его привычками. И смех его мешается с укоризной. В 1836-м он покидает Россию, не простившись с Пушкиным. И, как Гоголь объяснит в письме из Женевы Жуковскому, «впрочем (Пушкин — *И. З.*), сам в этом виноват».

Тут обиды личные: шутка ли сказать, из 26 рецензий, представленных Гоголем для первой книжки «Современника», издаваемого Пушкиным, в печать пошло только восемь. Остальные 18 снял издатель. Снял он и подпись Гоголя под статьёй «О движении журнальной литературы в 1834–1835 годах», выбросив из неё и отзыв автора о Белинском.

Впрочем, всё это внешнее. Гоголь входил в ту пору своей жизни, когда он невольно обособлялся, отходил от Пушкина. Ещё в пору писания «Ревизора» он стал задумываться о *пользе* своих, как он их называл, «побасенок». Мысль о самодостаточности таланта, о том, что поэт «сам свой высший суд», его не удовлетворяла.

Пушкину в ту пору было не до Гоголя. Смерть матери, история с Дантесом, хлопоты по журналу и не прошедшее мимо его глаза падение интереса к нему публики — вот что занимало его в те месяцы. Пушкин не успел заметить, как с территории, отведённой Гоголю критикой и им, Пушкиным, тот вступил на иное поле — во владения религиозной мысли. Гоголь, как бы вне взора Пушкина, вырастал в «иного гения», для которого литература означала служенье Богу.

Трудно представить, что Пушкин мог бы выпустить книгу, подобную «Выбранным местам». Трудно представить, что он открыл бы её собственным духовным завещанием. Пушкин был строг в отношении соблюдения «приличия» в литературе.

Понятие «приличия» не раз повторяется в его заметках и статьях. Что оно означает? Невмешательство *слишком личного* в произведения поэта. Невмешательство читателя в это *слишком личное*. По Пушкину, поэт и его жизнь сами по себе, а чита-

тель — сам по себе. Вход в покои поэта или в его мастерскую воспрещены.

Гоголь в «Выбранных местах» оспорил этот завет Пушкина.

В «Завещании», открывающем книгу, он заявил: «*Прочь* пустое *приличие*!» А в главе «Исторический живописец Иванов» напомнил, что не оговорился, повторив: поэт призван «пренебречь пустыми приличиями».

В ответе на критику «Выбранных мест» — в «Авторской исповеди» — он скажет: «*...здесь слетели все условия и приличия* и всё, что таит внутри человек, вступило наружу; с той ещё разницей, что завопило это крикливей и громче, как в писателе, у которого *всё*, что ни есть в душе, просится на свет...»

И вновь Гоголь так часто повторяет слово «*всё*». Оно — залог той неизмеримой дали, которая открывается в человеке, в тайне его ума и сердца. Разрывая круг «приличия», Гоголь не теряет, а приобретает. Он создаёт прецедент сверхоткровения и сверхвоздействия на читателя.

В «Авторской исповеди» он пишет об этом с иронией. Но ирония не отменяет того, что Гоголь *иначе не может*. Слишком мощен исповедальный порыв, слишком искренен. И не в стенах церкви совершается откровение, не перед одним лицом, а на глазах всей России. Публичность этого поступка шокирует, но и потрясает чистотой сердца.

Не раз цитируя в «Переписке» строки Пушкина: «мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв», он этими звуками ограничиться не хочет.

Гоголь нарушает правило, установленное в поэзии Пушкиным, но его ослушание открывает литературе путь к Достоевскому и Толстому.

Пушкин по-прежнему безусловный поэтический авторитет, но его в «Выбранных местах» теснит образ Христа. В книге Гоголя три героя: Христос (если к нему вообще можно применить такое определение), Пушкин и сам автор.

Когда надо опереться на незыблемое мнение в вопросах поэзии, личного достоинства и исторической прозорливости, Гоголь вызывает дух Пушкина. Пушкин является и когда речь заходит об отношениях поэта и власти. Но в нравственной сфере у Гоголя есть высший пример. Нельзя ставить рядом смертного человека (будь это даже Пушкин) и Христа, но автор этого и не делает.

В его глазах Христос — *Спаситель*, тогда как Пушкин *мастер*. Пушкин «наиумнейший человек своего времени», «вели-

кий человек», но и ему лишь дано искать дорогу к Христу. И не случайно «Выбранные места» завершаются апофеозом «Светлого воскресенья». Так называется их заключительная глава. Всё в книге Гоголя устремляется к этому финалу: размышления о государстве, о долге помещика и священника, губернатора и царя, поэта и женщины. Всё сходится на празднике восстания из мёртвых. Здесь — жемчужное зерно идеи Гоголя и здесь — редкое исключенье — не поминается Пушкин.

Более того, в главе «В чём же, наконец, существо русской поэзии и в чём её особенность» (она предшествует «Светлому воскресенью») Гоголь с твёрдостью произнесёт: «*...нельзя повторять Пушкина*. Нет, не Пушкин и никто другой должен стать теперь в образец нам: *другие уже времена пришли*. Теперь уже ничем не возьмёшь — ни своеобразием ума своего, ни гордостью движений своих, — *христианским, высшим воспитаньем должен воспитаться теперь поэт*. Другие дела наступают для поэзии». Она должна «вызывать на другую, высшую битву человека, на *битву* уже не за временную нашу свободу, права и привилегии наши, но *за* нашу *душу*...»

И здесь же говорится о «заколдованном круге», который очертил для поэзии Пушкин.

Гоголь охотнее обращается к позднему Пушкину. Ранний Пушкин, по его мнению, не помышлял о «высшей битве», поздний вышел ей навстречу. О том говорит стихотворение «Странник» (1835), где «звуками почти апокалипсическими изображён побег из города, обречённость гибели и часть его собственного душевного состояния». «Много готовилось добра в этом человеке», — пишет Гоголь о Пушкине, который, как и герой «Странника», узрел «спасенья верный путь и тесные врата».

Эти слова — парафраз 13-го и 14-го стиха из главы 7-й Евангелия от Матфея. Они полностью отвечают духу и букве книги Гоголя.

«Выбранные места» и вправду зародились в «другие времена». Романтизм из поэзии перенёсся в социальные утопии, в революционные прожекты. Молодая Россия стала бредить социализмом, этим антагонистом провидения. Одним словом, как сказано Гоголем, разразились «страшные болезни ума».

Благодаря влиянию точных наук ум взял решительный перевес над сердцем, а значит, и над поэзией. Резко пошла в рост «гордость ума». «Никогда ещё не возрастала она до такой силы, — говорится в главе «Светлое воскресенье», — человек сере-

дины века ни во что не верит, только верит в один ум свой. И тень христианского смиренья не может к нему прикоснуться из-за гордыни ума... Поразительно: в то время, когда уже было начали думать люди, что образованьем выгнали злобу из мира, злоба другой дорогой, с другого конца входит в мир, — дорогой ума».

Книга Гоголя явилась накануне европейских революций, а одну из них — волнения в Неаполе в январе 1848 года — он застал перед отъездом на родину.

Призрак революции, бродивший по Европе, материализовался. Если 14 декабря 1825 года не повлекло за собой революционной горячки в России, то вблизи её границ эта горячка сделалась неизлечимой.

Отныне свобода — и прежде всего свобода прав — сделалась кумиром западного общества. Гоголь, повторяя высказанные ранее слова В. А. Жуковского «Что есть свобода? Способность произносить слово «нет» мысленно или вслух», в «Выбранных местах» присоединялся к ним. «Свобода не в том, — писал он, — чтобы говорить произволу своих желаний "да", но в том, чтобы уметь сказать им: "нет"».

И в этом суждении он вновь приближается к Пушкину, который в записке «О народном воспитании», поданной царю в 1826 году, заметил, имея в виду 14 декабря: «недостаток просвещения и нравственности вовлёк... молодых людей в преступные заблуждения», «надлежит защитить новое, возрастающее поколение» от увлечения примером «заговорщиков... скажем более: одно просвещение в состоянии удержать новые безумства, новые общественные бедствия».

Попытка силой изменить ход истории отнесена Пушкиным к разряду безумств. Та же мысль высказана им и в статье о Радищеве (1836). Он называет Радищева «истинным представителем полупросвещения» и, вспоминая «Путешествие из Петербурга в Москву», продолжает: «Все прочли его книгу и забыли несколько благоразумных мыслей, несколько благонамеренных предложений, которые не имели никакой нужды быть облечены в бранчивые и напыщенные выражения и незаконно тиснуты в тисках тайной типографии с примесью пошлого и преступного пустословия. Они принесли бы истинную пользу, будучи представлены с большей искренностью и благоволением; ибо *нет убедительности в поношениях и нет истины, где нет любви*».

Для Гоголя в 1847 году вопрос о выборе пути (и для себя и для России) — вопрос вопросов. С кем он? С радикалами (Гер-

цен, петрашевцы, а в Европе социалисты и коммунисты) или с Пушкиным? Не с Пушкиным, в оде «Вольность» (1817) приветствовавшим расправу над царской семьёй, а с Пушкиным, написавшим «С Гомером долго ты беседовал один» (1832), «Пир Петра Первого» (1835) и «Странника» (все они цитируются в «Выбранных местах»).

Именно этот Пушкин сродни Гоголю образца 1847 года, объявившему в своей книге, что «смирение — первое знамя христианина». В рассуждениях о поэте и власти Гоголь, как и Пушкин, на стороне поэта и на стороне власти. Пушкин, «чувствуя своё личное преимущество, как человек, над многими из венценосцев», умел высоко ставить их поступки, «умягчающие закон». Сравнивая самодержца с дирижёром, без которого расстроится согласие в оркестре, он говорил, что «один его взгляд достаточен, чтобы умягчить... шершавый звук».

Умягчение власти, ограничивающее её произвол, — вот какова, по Пушкину (и по Гоголю), задача поэта.

«Как умно определял Пушкин, — рассказывает Гоголь, — значение полномощного монарха и как он вообще был умён во всем. Что и говорил *в последнее время своей жизни*!» «Зачем нужно, — говорил он, — чтобы один из нас стал выше всех и даже выше самого закона? Затем, что закон — дерево; в законе слышит человек что-то жёсткое и небратское... нужна высшая милость, умягчающая закон, которая может явиться людям только в одной полномощной власти. Государство без полномощного монарха — автомат: много-много, если оно достигнет того, до чего достигнули Соединённые штаты. А что такое Соединённые штаты? Мертвечина; человек в них выветрился до того, что и выеденного яйца не стоит».

Пассаж о Соединённых штатах находит подтверждение в статье Пушкина «Джон Теннер», напечатанной в третьей книжке «Современника» за 1836 год. Здесь о Северо-Американских Соединённых штатах сказано следующее: «Всё благородное, бескорыстное, всё возвышающее душу человеческую — подавленное неумолимым эгоизмом и страстию к довольству (comfort)».

Комфорт, блага цивилизации (которые зримо противостоят в книге Гоголя культуре) не способны заменить человеку Бога, а стало быть, доброты, любви и прощения. Пушкин стоял на той же позиции, но, в отличие от автора «Выбранных мест», был прям в своих сомнениях на этот счёт.

«Напрасно я бегу к сионским высотам, — признавался он, — грех алчный гонится за мною по пятам».

Что же касается власти, то оба поэта не расходились в отношении к ней. Но не было в этом отношении ни лести, ни подыскивания. Гоголь пишет: «Не отыщется во всей России такого человека, который посмел бы назвать Пушкина льстецом», «то была святыня его высокого чувства», а не лесть. И оттого многие в России могут сказать: «Если Пушкин так думал, то это уж, верно, сущая истина».

Позже Белинский в «Письме к Гоголю» обвинит Пушкина и Гоголя в небескорыстной лояльности по отношению к царю. Гоголь, по его мнению, воздаёт хвалу государю, надеясь получить место учителя при наследнике престола, а Пушкин, отдав себя «в услужение православию, самодержавию и народности», «написав два-три верноподданнических стихотворения и надев камер-юнкерскую ливрею», «лишается народной любви».

Стоит ли защищать Пушкина и Гоголя от Белинского? Есть одно письмо Гоголя на имя царя, где он просит о денежном вспомоществовании. Это действительно слёзная просьба, в которой проситель не щадит высоких эпитетов, обращённых в адрес императора Николая. Но он, как и Пушкин, несомненно сознаёт своё «личное преимущество над некоторыми из венценосцев» и в «Выбранных местах» даёт монарху советы, которые тому не посмели давать и министры. «Там только исцелится вполне народ, — пишет Гоголь, — где постигнет монарх высшее значенье своё — быть образом Того на земле, Который сам есть любовь». При наилучшем отношении к себе Николай вряд ли бы мог сказать, что воплощает образ Божий на земле.

Какая уж тут лесть!

«Пушкин был знаток и оценщик всего великого в человеке, — пишет в завершение главы «О лиризме наших поэтов» Гоголь. — Да и как могло быть иначе, если духовное благородство есть уже свойственность почти всех наших писателей... во всех других землях писатель находится в каком-то неуважении от общества относительно своего личного характера. У нас напротив... Напротив, у всех вообще, даже и у тех, которые едва слышат о писателях, живёт уже какое-то убеждение, что писатель есть что-то высшее».

Контрастность оценок Гоголем Пушкина-поэта и Пушкина-человека не мешает признать, что Пушкин был вождём в глазах «умственного поколения». Уроки Пушкина стали для него по-

этической и духовною школой. Что преподал этому поколению Пушкин? 1. Урок благородства. 2. Урок «полноты» взгляда на предмет. 3. Урок предпочтения свободы внутренней (или «тайной») свободе внешней. 4. Урок опоры на просвещение — в противовес насилию. 5. Урок государственности мышления. 6. Урок плодоносного консерватизма (опора на «предание»). 7. Урок критического отношения к европейскому «свету» («с помощью европейского света рассмотреть поглубже... себя, а не копировать Европу»).

Воспользовалось ли оно его уроками?

Гоголь готовил к печати «Выбранные места», когда раскол в русском образованном обществе стал историческим фактом. Если при Пушкине оно было относительно цельно, и лишь события 14 декабря обнаружили имеющиеся в нём противоречия, то в 1847 году дворянская интеллигенция разошлась на полюса. Появились партии, исповедующие враждебные друг другу взгляды, началась идейная война.

Конечно, различие взглядов существовало и при Пушкине. Одни склонялись к тому, что лишь силой оружия можно заставить власть взять пример с Европы. Так, по крайней мере, считали участники восстания на Сенатской площади. Европейская модель, по их мнению, не имела альтернативы. Но пока они воевали, брали Париж, а затем соединялись в тайные общества, подросшая молодёжь вышла в жизнь с иными намерениями. Путь России представлялся ей не как повторение пути Запада, а как выбор, согласующийся с историей отечества.

Весь цвет русской литературы, и тому подтверждение не одна книга Гоголя, принял её сторону.

Если радикалы стали готовить заговоры, то их оппоненты, не надеющиеся, «что можно вечный полюс растопить» (слова Тютчева из стихотворения «14-е декабря 1825»), выбрали подвиг мирного служенья России.

В конце жизни это сделал и Пушкин. Что же говорить о Гоголе?

В «Выбранных местах» он кается в том, что насмешкою над русским человеком порождал нигилизм и безверие, а стало быть, и опасные мечтания. Страшась разрушительных крайностей, Гоголь стремится внести в русскую жизнь, поражённую распрей, утешающий голос.

Называя сторонников насилия «огорчёнными людьми» (см. второй том «Мёртвых душ»), он старается смягчить отношение к

ним, но пафос «Выбранных мест» — это пафос полноты взгляда на предмет, пафос отрицания односторонности и фанатизма.

14 декабря застало Гоголя на Украине. Но восстание Черниговского полка произошло вблизи его родных мест. Но так же, как война 1812 года, обошедшая имение Гоголей стороной, трубным гласом отозвалась в его прозе, так и события в Петербурге не могли не стать вехой в его сознании. Одни при нём вышли на Сенатскую площадь, другие пошли в архивы, в библиотеки, в художество и в дипломатию, предпочтя поэзии бунта поэзию самопознания. Первые впоследствии трансформировались в западников, вторые — в славянофилов.

Гоголь предчувствовал, какие беды ожидают Россию, если она выберет путь потрясений. Его книга полна боли за такое будущее. И оно сбылось. Именно западники, образно говоря, начинили бомбу, которая 1 марта 1881 года взорвалась на Екатерининском канале. Славянофилы стали помощниками царя в подготовке крестьянской реформы. Первые никого не освободили, вторые способствовали освобождению миллионов кормильцев России.

Гоголь в главе «Споры» отдаёт должное и «западным», и «восточным» (не в политическом, а в культурном плане), а себя всё же относит к «нейтральным». Писатель не может состоять ни в какой партии, как и сама истина. «Староверы» и «нововеры» видят один и тот же предмет с разных сторон. Чтоб составить *полное* (Гоголь часто повторяет это слово) представление о предмете, надо принять в расчёт суждения *всех*. При этом (в главе «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности») он ссылается на Пушкина, «который заключал в себе все разнородные верованья и вопросы своего времени, так сбивчивые и так отдаляющие нас от Христа», а «в лучшие и светлейшие минуты своего поэтического ясновидения исповедал выше всего высоту христианскую».

Гоголь, как и Пушкин, сторонник разумной середины, хотя симпатии его склоняются к «восточным». «Восточные», как бы сказал Пушкин, преисполнены «уважением к преданию». Так же, как Пушкин, они почитают прошлое, почитают родной язык и, несмотря на излишества в виде национального чванства (о котором сурово отзывается Гоголь), остаются христианами.

И здесь их союзник и союзник Гоголя — поздний Пушкин.

«Некоторые стали печатно объявлять, — пишет Гоголь, — что Пушкин был деист, не христианин; точно как будто бы они

побывали в душе Пушкина, точно как будто бы Пушкин непременно обязан был в стихах говорить о высших догмах христианских... По-ихнему, следовало бы всё высшее в христианстве облекать в рифмы... Пушкин слишком разумно поступал, что не дерзал переносить в стихи того, чем ещё не проникалась насквозь его душа, и предпочитал лучше остаться *нечувствительной ступенью к высшему* для всех тех, которые слишком отдалились от Христа, чем оттолкнуть их вовсе от христианства такими же бездушными стихотворениями, какие пишутся теми, которые выставляют себя христианами».

Это место в книге Гоголя Лев Толстой отчеркнул карандашом. Выбор, сделанный в конце жизни Пушкиным и принятый по наследству Гоголем, родственно отозвался в творце «Воскресения».

Пушкин так видел финал своей жизни: поэзия, семья, религия, смерть. Он честно признался, что грех мешает ему достичь сионских высот. **Тема греха** — может быть, центральная в «Выбранных местах из переписки с друзьями».

Грех поэта, создающего «идеалы безобразия», — в заразительности талантливо изображённого зла (главный мотив обновлённого «Портрета»), грех человека (считай, грех Гоголя) — в потакании таланту, которого захватывает отрицательная сила зла.

Пушкин, рассказывает Гоголь, смеялся, когда я читал ему первые главы «Мёртвых душ», а затем делался всё сумрачней и сумрачней и, наконец, «произнёс голосом тоски: “Боже, как грустна наша Россия!”» Пушкин не знал, куда выведет Гоголя сюжет поэмы, но его возглас говорит о том, что не столько мастерство автора, сколько его жалость к героям и его страстное желание отвести их от греха проникли в его душу.

Пушкин в то время уже просил Бога: «...дай мне зреть мои, о, Боже, прегрешенья».

О том же, можно сказать, просит на каждой странице своей книги Гоголь: «...я не люблю моих мерзостей... я не люблю низостей моих, которые отдаляют меня от добра». Он мучается оттого, что находит в себе «тьму и *пугающее отсутствие света*». «Бог дал мне многостороннюю природу, — признаётся он. — Он поселил мне также в душу, уже от рожденья моего, несколько хороших свойств; но лучшее из них, за которое не умею, как возблагодарить Его, было *желанье быть лучшим*».

У Пушкина религия отделена от поэзии. Поэт может вдохновляться ею, но поэзия — дело светское. Гоголь, напротив, желает «внести Христа во все дела и во все действия жизни», в том

числе и в литературу. Он и управленье государством предлагает строить на основе Евангелия.

И здесь выступает отразившееся в «Выбранных местах» новое качество русской литературы. Качество, как бы преодолевающее опыт Пушкина. Гоголь вступает на путь христианизации литературы. В главе «В чём же, наконец, существо русской поэзии и в чём её особенность» его максима обозначена даже в заглавии. Слово «наконец» сигнализирует о решительности Гоголя, об окончательности определения существа русской поэзии.

Нет, как ни чистит он себя, старая болезнь — гордыня — остаётся с ним.

Будь иначе, разве сказал бы он так о Пушкине: «Произнести же суд окончательный и полный над поэтом может один тот, кто заключил сам в себе поэтическое существо и есть сам уже почти равный ему поэт». Совершенно ясно, что речь тут идёт о двух поэтах — Пушкине и Гоголе. Гоголь судит Пушкина как «равный ему поэт».

Гоголь справедливо считает, что русская литература ушла дальше Пушкина. Что Пушкин, как родимый дом, остаётся за холмами. «О, Русская земля! Ты за шеломянем еси!» Эти горькие строки из «Слова о полку Игореве» он мог бы повторить, метафорически прощаясь с Пушкиным.

И вновь как равный он говорит: Пушкин «был дан миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт и не больше». Пушкин не дал направленья умственному миру, не сказал ничего нужного своему веку, не подействовал ни спасительно, ни разрушительно, «не произвёл влияния личностью собственного характера», «влияние Пушкина как поэта на общество было ничтожное», влияние сильное он оказал лишь на поэтов.

Все эти «не» образованы из вопросов, которые Гоголь ставит перед читателем и на которые отвечает отрицательно. Упрощённо это выглядит так: «оказал ли?» — «Нет, не оказал».

Гоголь отводит Пушкину первенство в «необыкновенной художественной обработке», но отказывает в идейном влиянии на общество. Здесь он смотрит на Пушкина как человек, видящий в этом влиянии распространение христианской истины. Это и есть цель, которую в «другое время» ставит перед собой «другой поэт», т. е. он, Гоголь.

Его *окончательный* вывод: «Всё ещё находится под сильным влиянием гармонических звуков Пушкина; ещё никто не может вырваться из этого *заколдованного*, им очерченного *круга*».

В «Выбранных местах» Гоголь совершает разрыв этого круга, показывая *пример*, которым воспользуются потом «другие» (уже по отношению к нему) поэты. И заплатит он за это дорогую цену: его освищут, ему не поверят, его оболгут. Но такова, видимо, судьба всех, кто круто берёт в сторону от пробитой колеи.

«Зависеть от царя, зависеть от народа? — спрашивал Пушкин. — Не всё ли нам равно? Бог с ними. Никому отчёта не давать, себе лишь самому служить и угождать». Поскольку стихотворение, откуда взяты эти строки, написано в июле 1836 года, такова его последняя воля.

Пушкин ни в чём и ни перед кем не хочет отчитываться. Гоголь только и делает, что *отчитывается*. Он даёт отчёт царю, народу, грамотным и неграмотным. Он жаждет оправдаться перед *всем* русским миром.

Какая тяжкая ноша! Но поэт, в котором Россия после 29 января 1837 года увидела *преемника* Пушкина, не мог не принять её на свои плечи.

2004–2005

ТРАПЕЗА ЛЮБВИ



знаменитом тихонравовском издании сочинений Гоголя (М., 1889) «Размышления о Божественной литургии» стоят непосредственно после завершающих строк второго тома «Мёртвых душ». Строки эти обрываются на речи генерал-губернатора, обращённой к чиновникам подведомственной ему губернии.

Что говорит генерал-губернатор тем, кого он призван покарать и наказать? «Я, может быть, больше всех виноват; я, может быть, сурово вас принял в начале; может быть, излишней подозрительностью я оттолкнул из вас тех, которые искренно хотели мне быть полезными, хотя и я со своей стороны мог бы так же сделать...»

Перед героем Гоголя сидят не добродетельные слуги престола, не примерные отцы семейств и граждане города, а плуты и лихоимцы, «бравшие» и «дававшие», «кривившие душой» и «полукривившие». Есть среди них и честные, но тех ничтожно мало. И не столько к честным, сколько к грешным обращается гоголевский князь, самого себя объявляя не менее грешным.

Эта речь человека, не желающего судить своих подчинённых «военным быстрым судом» и предлагающего каждому встать перед судом своей совести, предваряет переход от художественной попытки Гоголя представить христианский идеал во плоти к прямым размышлениям, связанным с той же темой, «Божественной литургии».

Да и писались второй том «Мёртвых душ» и эта работа Гоголя одновременно, на что указывает связь в настроении, в идее, в языке и в ритмике обоих текстов.

Один пример. Говоря о святости человека, который «стал свят... не своей святостью, но святостью самого Христа», Гоголь пишет: «Пребываньем во Христе святится человек и в такие минуты пребыванья свят, как сам Христос, подобно, как желе-

зо, когда пребывает в огне, становится и само огонь и потухает вмиг, как только изъемлется из огня, и становится вновь тёмным железом».

Это — отрывок из «Размышления». А вот *пассаж* о Чичикове из второго тома «Мёртвых душ»: «Вся природа его потряслась и размягчилась. Расплавляется и платина, твердейший из металлов, всех долее противящихся огню: когда усилит в горниле огонь, дуют мехи и восходит нестерпимый жар огня, — белеет упорный и превращается также в жидкость; поддаётся и крепчайший муж в горниле несчастий, когда, усиливаясь, они нестерпимым огнём своим жгут отверделую природу...»

Родство этих двух отрывков очевидно. Оно лишний раз свидетельствует, что «Литургию» надо читать в контексте всего Гоголя, главная тема которого — грехопадение и восстание человека, его просветление через обращение к Богу.

Даже Чичиков, этот калека из калек, этот копеечник-миллионщик (начавший с копейки и закончивший ворованными миллионами), и тот в минуты откровения «потрясается» и, будучи лишь задет священным огнём, «что-то осязает» своей «полупробуждённой душой».

Путь к Богу — долгий путь, и не случайно обряд литургии делится на «литургию оглашённых» и «литургию верных». Первая, обращённая ко всем — и верующим, и неверующим или колеблющимся, или отчасти верующим, — сменяется второй, где слово Божье обращено к истинно верующим, «верным».

Впрочем, между теми и другими нет строгого разделения, нет отчуждения, ибо и «верные», как считает Гоголь, всегда смогут найти в себе «оглашённого», то есть недостаточно верующего, неполного «верного».

Его толкование понятия «оглашённый» почти текстуально совпадает с теми характеристиками, которые он сам себе даёт в своих письмах. Оглашённый, как пишет он в «Божественной литургии», «только огласился Христом, но не внёс его в самую жизнь, только что слышит разум слов его, но не приводит их в исполнение, и ещё холодно его верованье».

А вот слова Гоголя о себе из письма отцу Матвею Константиновскому: «Мне кажется даже, что во мне и веры нет вовсе; признаю Христа богочеловеком только потому, что так велит мой ум, а не вера».

Это замечательное свойство Гоголя — во всё вносить свою личность — превращает «Размышления о Божественной ли-

тургии» из богословского трактата в песнь песней души автора, страждущей от несовершенств и желающей достичь «благоухания духовного». На языке Гоголя это означает высшее состояние человека, высшую степень его приближения к Богу.

Но приближение это начинается издалека, с осознания человеком собственного «недостоинства», с чувства вины перед Господом и перед людьми.

Какое бы действие литургии Гоголь ни объяснял, к какой бы заповеди Евангелия ни обращался, он толкует их именно с этой стороны, со стороны вины и греховности человека. «Блаженны плачущие», цитирует он «Нагорную проповедь» и поясняет: «...плачущие ещё больше о собственных несовершенствах и прегрешениях, чем от оскорблений и обид, им наносимых». «Блаженны алчущие и жаждущие правды» — эта строка из Евангелия комментируется Гоголем так: «...алчущие небесной правды, жаждущие восстановить её прежде в самих себе».

Тому, чему современный читатель (да и иной читатель XIX века) обязательно придал бы социальный смысл, ища вину не в себе, а в обществе, Гоголь придаёт значение духовное. Он переносит тяжесть ответственности со «среды» на самого человека.

«Блаженны изгнанные правды ради», — эти слова Христа мы обычно относим к тем, кто пострадал за правду, высказанную в лицо сильным мира сего. У Гоголя насчёт этого есть существенное дополнение: «...изгнанные за возвещенье правды не одними устами, но благоуханьем всей своей жизни».

Весь обряд литургии, метафорически повторяющий историю жизни, смерть и вознесение Христа, призван очистить молящегося, помочь ему «изгнать из храма своей души оглашённого». Вот почему так часто мелькают в гоголевском повествовании евангельские грешники: блудный сын, мытарь и разбойник. Последний упоминается много раз, как и его просьба, обращённая к распятому рядом с ним Христу: «Помяни мя, Господи, егда приидеши во царствии Своем».

Образ кающегося грешника, сознающего своё преступление, чей предсмертный крик был услышан и принят, захватывает воображение Гоголя. Он является в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», в «Страшной мести» и «Вие», в «Портрете» и в «Записках сумасшедшего», в «Шинели» и даже в «Ревизоре» (покаянная речь городничего, обращённая ко всему миру, ко «всему христианству»).

Я уж не говорю о втором томе «Мёртвых душ», «Выбранных местах из переписки о друзьями», «Авторской исповеди».

Чичиков, рвущий на себе фрак наваринского дыма с пламенем, и Поприщин, взывающий к матушке в конце повести о сумасшедшем, одинаково страдают, и это есть страдание раскаяния — самого благодатного из страданий.

Тема раскаяния соседствует у Гоголя с темой суда, наказания. Есть Страшный Суд — он судит в «Страшной мести» колдуна, есть суд государственный (над ним Гоголь, по преимуществу, смеётся — вспомним Ляпкина-Тяпкина, судейских в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»), и есть суд, где человек ставит перед зеркалом своей совести самого себя — и отшатывается в ужасе. «Ужас» здесь не преувеличение. Всякое сильное чувство перерастает у Гоголя в ужас, за которым следует падение или возвышение человека. «А потому кто хочет укрепиться в любви, — пишет он о воздействии литургии, — должен сколько можно чаще присутствовать, со страхом, верою и любовью, при священной трапезе любви».

Трижды повторенное в одном предложении слово «любовь» не смущает Гоголя. Это не тавтология, а настаивание на коренной для него мысли. Ибо и Спаситель пришёл в мир «не как каратель преступлений, не как судия, приходящий истребить одних и наградить других. Нет! Послышалось кроткое лобзание брата».

Лишь тогда, когда и судия, и преступник увидят друг в друге брата, исчезнут, как считает Гоголь, сами преступления, исчезнут причины их (гордыня, зависть, сребролюбие), и откроется каждому собственная «глубина сердечная», и сумеют люди «обратить свои сердца в согласно настроенные струны органа». Эти строки из «Размышлений о Божественной литургии» заставляют вспомнить финал «Записок сумасшедшего», где несчастный Поприщин, возвращающийся из Испании в Россию, слышит, как «струна звенит в тумане». Это не что иное, как звук сочувствия, по которому так исстрадалась его душа.

Любовь вырывает человека из темноты и влечёт к свету. «Аще кто речет, — читаем мы в «Божественной литургии»: — люблю Бога, а брата своего ненавидит, ложь есть: ибо не любей брата своего, его же виде, како может любить Бога, его же не видя?»

Для Гоголя переход от неверия к вере, от эгоизма к братолюбию не прогулка, а полная страхов и потрясений драма. «Служение Тебе, — напоминает священник молящимся, — велико и страшно и самим силам небесным». Эти слова относят нас к

признанию Гоголя в письме А.Данилевскому: «Тайное и страшное слово “Христос”».

Страх здесь исходит не от самого Христа, не от кары, которая ждёт грешника на Страшном Суде. Это страх перед собственным неверием, перед неспособностью любить, перед властью «плотских вторжений», толкающих человека вниз, в пропасть.

Это страх остаться одиноким и на пиру жизни, и перед лицом смерти. «Любовь есть связь общества», — утверждает Гоголь и наделяет Христа в «Литургии» самыми нежными красками, призывая на помощь в разговоре о нём всю свою лирическую силу. Есть что-то неотвратимое в том, что мы познаём Бога (и его триединство) через Христа, через Богочеловека, через личность, подобную нам, — через Сына, у которого есть мать, который был младенцем и, зная о предстоящей ему казни, просил Отца пронести мимо чашу сию.

Моление в Гефсиманском саду — вершина человечности Христа, с которой он протягивает всем нам руку, потому что и мы боимся пыток, и мы страшимся умереть.

В одной из молитв, читаемых священником в момент службы в храме, звучат такие слова (и Гоголь их цитирует): «Христос всё собой исполняй, неописанный!» Их можно прочесть как упрёк тем, кто пытался воссоздать в искусстве образ Христа.

Взявшись комментировать литургию, Гоголь хотел, во-первых, с «простотою и доступностью» донести до людей содержание службы, и, во-вторых, он искал прототип «прекрасного человека», которого намеревался показать во втором томе «Мёртвых душ». А связь между таким человеком и Христом неизбежна.

Но, и что самое главное, это был поступок христианина, который веровал в лоне церкви и через это верование желал очиститься, встать над своими прегрешениями и получить право «прозрачно отразить жизнь в её высшем достоинстве, в каком она должна быть и может быть на земле и в каком она есть покуда в немногих избранных и лучших».

Гоголя в те годы мучила ещё одна вина. Он боялся, что зло, представленное им с несравненным искусством, перейдёт в жизнь и произведёт в ней разрушения, подобные тем, которые произвёл в душе живописца Чарткова случайно купленный им портрет.

И как автор портрета, который, искупая свой грех, ушёл в монастырь и там создал образы Богоматери и Младенца, поме-

стив их на стене храма, так и Гоголь, «как монах, разорвал связи со всем тем, что мило человеку на земле», чтоб создать вторую и третью части «Мёртвых душ».

На пути к этой цели он и написал объяснение на Божественную литургию. Он написал его, чтоб напомнить читателю о «великом подвиге любви, совершившемся в мире», и чтоб напомнить себе, что, не свершив такого же подвига, он недостоин возложенного на него предназначения.

Как замечает в комментариях к тексту «Литургии» Н. Тихонравов, последняя редакция этой работы переписана в тетрадях у Гоголя крупным «детским почерком». Именно таким почерком написаны и предсмертные записки Гоголя, которые он набрасывал, сидя в кресле и роняя их затем на пол. Как говорит их содержание, мысли его в эти минуты были с Евангелием, со Христом.

Как ни старалось официозное советское литературоведение отделить Гоголя-человека, Гоголя-христианина от Гоголя-автора «Ревизора» и «Мёртвых душ», оно ничего не добилось. Оно лишь посрамило себя. Издание «Размышлений о Божественной литургии» после семи десятков лет замалчивания (они не вошли даже в полное собрание сочинений) ещё раз убеждает нас в том, что свой подвиг жизни Гоголь совершил, что он духовно осуществил ту задачу, которую не успел поэтически претворить в продолжении и окончании «Мёртвых душ».

1991

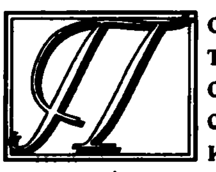
Москва,
14 апреля 2005 года

Церемония вручения Литературной премии
Александра Солженицына 2005 года
и приём по этому случаю состоялись
14 апреля в московском Доме Русского Зарубежья.
От имени Жюри выступили:
Александр Исаевич Солженицын
(его слово зачитала Наталья Дмитриевна Солженицына),
писатель Валентин Семёнович Непомнящий
и критик Людмила Ивановна Сараскина.

С ответным литературным словом на церемонии
выступил
Игорь Петрович Золотусский.

Александр Солженицын

«Его цель — показывать прекрасное»


оучительна — линия творческой жизни Золотусского. На её протяжении он, десятилетиями, одновременно работал на двух разных уровнях: собственно литературного критика, неустанно и постоянно следящего за литературным процессом (с конца 60-х годов XX века), занятого разглядыванием того высшего, лучшего, что пробивалось или, после долгой потаённости, проявлялось сквозь жёсткую кору советских десятилетий, — и углублённого исследователя вершин русской литературы XIX века (большей частью — Гоголя).

Манера работы Игоря Золотусского собственно в критической области — отнюдь не мгновенные, скорейшие отзывы-рецензии. Неоднократное вчитывание и перечитывание уже прочтённого; не раз потом ещё снова, снова возвращаясь к уже разработанному прежде автору, с дополнительными соображениями. Такая методика открывала ему и возможность иногда развёртываться в статьях-обобщениях обо всём идущем литературном процессе, в целом за какой-то период, с оглядом череды авторов. (Самая трудная форма литературной критики. Мы встречали её: от Белинского до Замятина.) Приём критического о б з о р а, отбора имён и качеств, — требует и большой зоркости и широты художественного восприятия. (Таковы его статьи «Мозаика», ещё более — «Час выбора», были и потом.) Золотусский признаётся: «Следить за движущейся прозой — дело трудное. Ещё труднее знать, куда она движется. Тут — дробные черты движения. Упусти малое — не высмотришь что-то в общем. Судьба критика нелегка. Дар ясновидения, дар видеть *всю* даль процесса — столь же редок, как дар эпоса в поэзии». Вполне справедливо.

А форма таких обзорных суждений — сама тянется перерасти в обобщения принципиальные — и наш критик неизбежно

Литературная газета, 2005, № 16, 20–26 апреля.

вступает в них. Он должен и художественно и мировоззренчески осмыслить весь материал. Импульс Золотусского: выявить и сохранить то, что драгоценно. Жажда (по совету Гоголя): «показывать прекрасное», «показывать читателю красоты в творениях наших писателей, возвышать их [читателей] душу и силы до понимания всего прекрасного». Формальная критика по эстетическим канонам — почти отсутствует у Золотусского. Он постоянно движется в круге нравственного восприятия. В нём он ищет ту общую основу, которая отмеченных им достойных писателей — объединяет и включает в подлинную русскую литературу. Но и — по признаку же преемственности к наследству, «уважения к преданию» (Пушкин).

Сам для себя критик никак не расстаётся с этим ощущением. В особой статье «Уважение к преданию» он и находит место высказаться о задачах литературной критики и сути её: «Талант в критике так же единствен, как и в других родах литературы. Он сам вырабатывает законы своего мастерства. Крупный критик не ставит себе мелких целей, он мыслит в масштабе своего таланта». Напоминает и от Гоголя: «Критика высокого таланта имеет равное достоинство со всяким оригинальным творением».

Высотой своих обо бщений Золотусский оправдывал высказанные тезисы об уделе критика. Работы его пронизывает устойчивая духовная составляющая. У него — отчётливое и тёплое христианское мироощущение, отзывность к горю и милосердию.

Во всяком изложении, чего бы Золотусский ни коснулся, он обращён к нам открытым чувством и увлекательным языком. Ещё и особым, незаменимым для критика, даром он наделён: способностью *художественно* передать читателю разбираемый авторский замысел. Может быть, это особенно сильно сплелось при разборе поэтичнейшего рассказа Евгения Носова «Шумит луговая овсяница»: тут уже не разделить, где чувства автора, где чувства критика. И доходит до заклинания: «Полнота и красота всё более делаются потребностью нашей литературы, в ней наш выбор, наша надежда и наше общее будущее». С таким же разделённым чувством он, горожанин, воспринимает и всякий русский пейзаж и деревенскую жизнь. Вся критика его тесно сплетена с собственной тканью русской литературы.

С такой общностью задач, поставленных себе, и с такими литературными приёмами, свойственными ему, Золотусский вовсе не часто печатал свои критические очерки о писателях

советских десятилетий, а иногда оборачивался и в XIX век, к русской классике.

Не без усилия далось ему вывести из преднамеренной, пристрастной тьмы трагического неудачника Константина Воробьёва — первого, написавшего о военнопленстве, да и о ранних фронтовых боях 1941 года. Критик — сопереживает, силится и сам углубиться во фронтовые ощущения не своего, старшего поколения. («Очная ставка с памятью», 1981.)

И чувством же своим углубляется в жестокую напряжённость военной поры в партизанских повестях Василия Быкова, в его «накалённое письмо» и безвыходную, повторную и повторную обречённость выбора: «или отречение от совести или верность ей».

И — зорко высвечивает вовсе безвестную у нас, замолчанную, затоптанную тему — подневольного труда в Германии, «остовцев», в жгучих повестях Виталия Сёмина — весьма талантливого, тоже безудачливого, придушенного советского писателя («Воля к возрождению», 1981) — и как Сёмин нашёл в себе душевную высоту подняться выше возмездия.

И прослеживает («На тропе сопротивления», 1997) волевой, непреклонный, последовательный путь Георгия Владимова — от «Большой руды», через «Три минуты», через «Руслана» (тут — глубокая трактовка духовного замысла повести: беззаветной рыцарской собачьей службы — ГУЛАГу, и ему ли только?) — и до «Генерала».

Наблюдательно оттеняет Золотусский совсем особую литературную позицию Бориса Можаева: в личине «ухарского, отлётистого, занозистого юмора» и при «крепкой, самородной, умной крестьянской речи» — бодрая, в свежих формах борьба за правду земли и деревни.

И ещё же — безропотного фронтовика и печального певца деревни Евгения Носова.

И сотрясённого страдателя деревни — Фёдора Абрамова — всю его «галерею русских баб», — мужественно вытянувших село и землю в войну и после неё, и детей своих (когда — и мужей своих), и самих себя. С художественной силой и «трепетом сердца» (так названа и статья об Абрамове, 1981, и вся первая книга очерков несуетливого критика) — перенимает и себе (и нам) — всю боль писателя, с такой отдачей перенимает, будто и сам — соавтор.

В череде обозреваемых современных писателей с большими подробностями и не в одном своём очерке обращается Золотус-

ский к Василию Белову, особенно выделяя *поэтичность* этого прозаика во многих его книгах — как в «Ладе», так и в других: «О чём бы ни писал он — он всюду поэт», «а «Привычное дело» потрясло меня, это была поэма, а не повесть». И в «Расстанном холме», «Плотницких рассказах», «Братьях» — «мотив прощения, милосердия и незлобивости за трудную прожитую жизнь». Ещё ж и «народное слово, живорождённое», фольклорное богатство; и органическая связь с русской традицией, «учительский дух русской литературы бродит в книгах Белова», «в нём отзываются родные голоса русской классики».

Вообще справедливо подытоживает Золотусский: «Деревенская проза — лучшее, что появилось в нашей литературе за последние [70-е] годы».

С острой отзывностью трактует Золотусский и Василия Шукшина, в разных местах касается его рассказов — но сильней всего сам захвачен и передаёт нам впечатление от *разинской* темы у Шукшина (и личном авторском преломлении её в «Калине красной»). «Разин его неотвязная тема», «невоплощённый идеал», «мука и боль, плач над Разиным», «Разин удовлетворяет духовный мятеж Шукшина».

Находим мы у Золотусского и разбор Юрия Трифонова (с меткими оценками, что повести его, однако, сиюминутны и даже «примораживают читателя», ибо «мысль, управляющая Трифоновым, холодна, он подтягивает изображение к логике»). Касается Золотусский и Айтматова, упоминает и Конецкого. Обзор прозы 70-х годов озаглавлен «Оглянись с любовью», 1980. — Предупреждает в нём и Юрия Казакова, что тот становится — пленником своего однажды выбранного стиля (как и Зощенко прежде, а «Хемингуэя стиль замучил»).

Однако уже нависает вопрос: а что ж — Золотусский никого не «разносит», не «громит», как это приличествует утвердившемуся критику? А уже видели мы выше: его цель — «показывать прекрасное», выдвигать к читателю на заметку и выявлять то, что может быть наиполезней его душе. Золотусский — благожелательный сопроводитель русской прозы, он сосредоточен на стержневом процессе нашей литературы. Но это никак не значит, что критик берётся прикрывать ущербное. Изнехотя касается он и таких авторов, и таких книг (более полагая, что само Время отметёт их и круче, и резче — так тратить ли на них критическое искусство?) Но и, предупреждающе обнажая их пороки, — Золотусский никогда не позволяет себе оскорбитель-

ных выпадов, как это принято у заносчивых рецензентов. Он не унижается до «разгрома» произведений неудавшихся или ничтожных, не тратит душевных сил на их разоблачение.

А вот — «мовизм» — искусственно издуманное на старость Валентином Катаевым призрачное «направление», ретиво подхваченное иными молодыми. «Мовизм выедает душу таланта, оставляя одну наблюдательность», «остеклённая наблюдательность», «холод гранильной мастерской». «Так называемый «мовизм» — способ уйти далеко в изострении пера и фантазии головы. Но он ничего не может дать сердцу...» И это сказано (1974) на 30 лет вперёд всем фокусникам, ещё и до 2000-х годов.

Вот — Андрей Вознесенский: «Серийно налаженное новаторство»; «метафора, не обеспеченная нравственно, делается обоюдоострым оружием, поражает и самого поэта»; «много развилось у нас такой литературы». (В 90-х годах — хлынет ещё погуще...) И отвадка ему на его фокусные «Похороны Гоголя» и даже «монолог Гоголя» из гроба. И тут снова из Пушкина: надо же проявлять «уважение к преданию», «ко всем, кто трудился до нас».

Вот — проза Окуджавы. «Мерси» — «виртуозно переписывает и копирует булгаковскую эксцентрику — но я остаюсь холоден к его технике. Пародируется документалистика, пародируется фантастика».

«Много рыцарей новой прозы ищут новых форм, чтоб оформить несостоявшееся содержание». (Названия очерков: «Бедные дети распада», 1993; «Нигилисты второй свежести», 1998.)

Вот о Данииле Гранине; о его романе «Картина»: «подмалёвка любви», «инженерия любви», «задание вместо человека». Да и «технократическое отношение к слову», «в речи — штампы и проходные слова, глухота к слову». — И ещё — об авторской осмотрительности Гранина (очерк «Без риска», 1982): «Если дойдёт до риска, где правда как бы превышает себя, обретает свободу, которая уже не поддаётся ни расчёту, ни вдохновению, то тут же последует и остановка над пропастью, [автор] всё притормозит и мирно отбуксует обратно туда, где нет ни страха, ни риска».

Терпеливо и основательно разбирает Золотусский и сухой, невдохновенный учебник литературы для вузов («Литература 70-х годов»).

Однако для критика, так занятого уходом в Гоголя, есть же и классика современная. С расстоянием в 10 лет (1974, 1984) Золотусский протягивает через взор и сердце — романы Ми-

хаила Булгакова. Среди многих появлявшихся тогда и потом трактовок «Мастера и Маргариты» Золотусский предлагает, на моё ощущение Булгакова, самую незамысловатую и точную: «команда Воланда осуществляет великую гоголевскую идею возмездия, расчёта с силами, необратимо ставшими на путь зла», «булгаковский смех рассчитывается с реальной нечистью в реальной Москве конца 30-х годов», «стихия мщения, возмездие от искусства». (Вдоль проблемы сотрудничества с чёртом не упускает Золотусский произвести и различительное сравнение с гётевским «Фаустом».)

А в «Русской звезде» (1984) Золотусский вновь возвращается к «Мастеру», но уже в сопоставлении — очень свежем, смелом (и рискованном) — с «Белой гвардией», то есть первого и последнего романа Булгакова, соединённых авторским внутренним, годами преображённым мироощущением. Жанр этого очерка — местами сам по себе художественная работа, в таком ключе соучастия с молодым, а потом предсмертным Булгаковым он написан, и использует доводами вполне художественные средства. (С повторными мотивами из Апокалипсиса.) Эта попытка связать романы — углубляет понимание и того, и другого, и их глубокое родство с русской литературной традицией.

Сверх последовательного десятка статей о Гоголе (это — кроме отдельной книги о нём) — есть у Золотусского и несколько примечательных очерков о русских классиках, иногда в сопоставлении их: Гоголя с Пушкиным («Двух гениев полёт», 1999), Толстого с Чеховым. Тут и размышление о нашей прозе на переломе от XIX к XX веку («На перекрёстке эпох», 1998). Или о сквозных, через многих авторов, мотивах христианских и демонических, болезненно завязавшихся в Блоке, очень сильные страницы («Красота истины», 1990).

Охватное уяснение методов и границ литературной критики — постоянно заботит Золотусского. Удел критики — «говорить с публикой языком, понятным всем. Критика, переняв от литературы её трепет и связь с миром, — [сама] сделалась частью литературы». «*Выбор* в критике — уже талант. Хорошо писать о пустом — невозможно». И не может быть искусства анализа без искусства чтения текста.

И не может Золотусский миновать неизбежного вопроса: а где граница между критикой и литературоведением? «Раз уж наука о литературе появилась, то так было нужно». Но и — не цитатная наука с расхожими штампами. Критика отличается от

литературоведения тем, что живо участвует в текущем литературном процессе. «Наука — уступает образу в способности постичь вечное. Образ — безначален и бесконечен, он уходит и в прошлое (память) и будущее (интуиция)».

Этот весомый вопрос видится назревшим. И ещё не определившимся сегодня. Особенно: имея в виду таких критиков, которые художественно не отделяют себя от разбираемых текстов, кто столь ощутимо сроднён с самой литературной тканью, как редко бывают литературоведы, да и не ставят себе такой задачи.

Всею своей многолетней работой Золотусский даёт пример и урок нашей нынешней литературной критике. Но, увы, остоялся почти в одиночестве. Сам тип критики, предложенный и развернутый Золотусским, не был перенят, поддержан советско-российскими критиками, не повлиял заметно на общее русло.

Для совокупности работ Игоря Золотусского — органична его тоска от нынешнего разгрома русской духовной традиции. «Эпоха нашего духовного распада» конца XX века больно отозвалась в нём. (И — что могло проистечь иное, если «десятилетиями из них выколачивали христианство»?) Этим мироощущением пропитаны такие работы, как «Красота истины», 1990; «Русская тема», 1994; «На перекрёстке эпох», 1998.

И нельзя не разделить тревожный вывод критика: «Слом духовной иерархии — нечто более капитальное, чем смена политического режима. И это — вопрос не одного поколения, а — десятка веков».

Валентин Непомнящий

«Против течения»



ряду «стоп-кадров», из которых складывается моя скупая и избирательная память, есть и те, что запечатлели нынешнего нашего лауреата. Во-первых, начало 60-х, комната на шестом этаже «Литературной газеты» на Цветном бульваре, знакомство с автором «с периферии», уже обратившим на себя внимание настолько, чтобы в голове мелькнуло: вот, мол, он какой — заметно уверенный в себе, немного старше меня, но внутренне какой-то очень взрослый, во всяком случае, рядом со мной: с уже ощутимой *судьбой* за плечами. Потом — «Вопросы литературы» на Спартаковской улице, год примерно 64–65-й, когда я уже вовсю поглощаем Пушкиным, а Золотусский — уже авторитетный аналитик текущей литературы: увлечённый, острый, строгий и любящий, характерный словом точным, отличительно весомым и спокойно твёрдым, рождающимся не в зеркале себя, любимого, а будто изнутри замысла вещи, просвечиваемого этим словом как рентгеном — на подлинность. Тогда мне пришла в голову мысль (в наше время часто сопряжённая с горечью и раздражением): уже само занятие критикой есть испытание на подлинность личности критика: что для него важнее — вещь понять или себя показать... Помню, мы вели тогда разговор о том, чем в наше время заниматься — изучать классику или, как тогда говорили, «вторгаться в современность» (недавно вспомнилось, что отчасти этой беседе был я обязан вводной главой первой моей книги о Пушкине, написанной полтора десятилетия спустя). И была ещё в разговоре фраза... О ней чуть ниже. Спустя года два-три — те же «Вопросы литературы», но уже на Пушечной улице: Золотусский сидит на диванчике неподалёку от моего стола и не то чтобы по секрету, но с какой-то исповедальной сосредоточенностью, едва ли, как мне показалось, не с трепетом сообщает, что начал заниматься

Литературная газета, 2005, № 17–18, 27 апреля – 5 мая.

Гоголем. Тогда случалось бегство критиков в литературоведение: нередко потому, что исследование классики придавало некоторую, пусть эфемерную, легитимность темам и мыслям, которые в современном применении были непозволительны. Тут, однако, ничем таким и не пахло, я как-то сразу понял, что его обращение к классике, к Гоголю — не смена пути, а продолжение, не тактика, а судьба, — понял, потому что вспомнилась та, двух-трёхлетней давности фраза. Он тогда сказал, что, начиная писать, верил: вот, мол, напишу эту рецензию, эту статью — и в жизни, может быть, хоть что-то изменится. Слова эти, конечно же, в наше *трезвое* время должны вызвать в известной *трезвой* литературной среде оглушительный хохот (у тех, кто поумнее, — тонкую улыбку), для меня же они прозвучали как пароль; а тут, в присутствии Гоголя, вспомнился и Ходасевич с его предсказанием, что именем Пушкина предстоит нам «аукаться». Позже я узнал, что лет за пять до нашего разговора, в Штутгарте, Фёдор Степун говорил: русское слово, русское искусство всегда преследовало «цель переустройства жизни». Нравится это кому или нет, но здесь символ веры, сама природа русского слова как дела, специфика культуры Пушкина и Гоголя, Платонова и Шукшина; потеряв это, Россия потеряет себя. Важно то, о какой жизни, о каком её устроении, о каком в конечном счёте человеке идёт речь. *В каждом человеке есть подполье и есть святое. Нынче принято обращаться к подполью. Спасение в том, чтобы обращаться к святому в человеке.* Это просто, как всё самое важное на свете, и это сказано недавно Игорем Золотусским с той же серьёзностью, с тем же простодушием, что и та давняя фраза; с той же *истовостью,* какая присуща ему, служителю, рабочему и рыцарю русского слова.

Совсем недавно, наткнувшись на очень ироничную — по современной моде — и очень глупую статейку, где Золотусский предстаёт *уныло пропагандирующим изящную словесность* (оцените стиль, смысл и адекватность), я в который раз вспомнил нежно любимого А.К. Толстого:

Други, вы слышите ль крик оглушительный:
«...Много ли вас остаётся, мечтатели?
Сдайтеся натиску нового времени!
Мир отрезвился, прошли увлечения —
Где ж устоять вам, отжившему племени,
Против течения?»

Игорь Золотусский — из тех, кто противостоит «натиску» достойно. Его ответ — не крик оглушительный, а честная работа, чистая профессиональная совесть и твёрдая вера в русское слово, в человека, в нашу культуру; и даже надежда на то, что кто-нибудь из кричащих когда-нибудь, может быть, повзрослеет, поумнеет, опомнится. Ведь в человеке есть не только подполье.

Мы же возбудим течение встречное.
Против течения!

Людмила Сараскина

Свидетельство веры

В премиальной формуле от жюри, которой отмечено награждение Игоря Петровича Золотусского, есть весьма ответственная и обязывающая строка: *глубинное постижение гения и судьбы Гоголя.*

Действительно, о сегодняшнем нашем лауреате будет справедливо говорить не только как о литературном критике: по своей приверженности одной теме, по своей исключительной преданности одному литературному имени он может быть назван *«писателем о Гоголе»*. Гоголю отдано почти полвека, Гоголь стал для Золотусского мерой литературы, её высшим критерием и высшим результатом.

Можно понять Игоря Петровича, когда он объясняет причину своего давнего обращения к Гоголю: работая в текущей критике и говоря даже об очень хороших авторах, он чувствовал, как ему не хватает воздуха. Гоголь и стал для Золотусского воздухом свободы, атмосферой собственного литературного бытия, космосом, преодолевающим хаос, — точно так же, как для других исследователей российской словесности якорем спасения, экологической нишей становились Пушкин, Достоевский, Толстой.

«Тот, кто пишет об отечественной литературе, должен *испытать* себя на чём-то крупном, может быть, даже великом», — сказал недавно Золотусский; эти слова определяют, мне кажется, суть профессии литературного критика. Ведь если человек создаёт не саму литературу, а только *пишет* о ней, то есть кладёт *свою* единственную жизнь на алтарь *чужой* славы и *чужого* слова, он может оправдать такое занятие — хотя бы лишь в своих собственных глазах — только грандиозностью, неисчерпаемостью предмета. Чтобы сказать самому себе — на *это* и жизни не жалко.

Я думаю, что Золотусский, заболевший Гоголем (хочется верить, что эта — и только эта — его болезнь неизлечима), ни-

---

Литературная газета, 2005, № 17–18, 27 апреля – 5 мая.

когда не пожалел о выпавших на его долю испытаниях: «воздух Гоголя» подействовал таким образом,что критик стал писать как писатель, творец новой вселенной.

Художественная биография Гоголя, созданная Золотусским в жанре «писатель о писателе», сочетает два необходимейших качества: она написана рукой мастера, и она имеет в своём основании серьёзнейшую документальную базу: черновики, рукописи, письма, документы Гоголя и его современников, материалы крупнейших научных архивов России и Украины. Имеются ещё третье и четвёртое качества: жизнеописание Гоголя в исполнении Золотусского — это увлекательное чтение, и это, пожалуй, самая значительная литературная биография Гоголя, написанная на русском языке.

Пытаясь понять стратегию Золотусского как биографа Гоголя, можно увидеть счастливо исправленную ошибку первоначального замысла — использовать судьбу Гоголя как материал для изучения неких странных, причудливых сторон русской литературы (её «ночного сознания», как называл это Бердяев). В таком замысле Гоголь оказался бы всего лишь средством, инструментом, орудием.

«Но когда я подошёл к нему близко, то полюбил его как человека, и мне захотелось защитить его...» В этом признании Золотусского и заключена разгадка: нет лучшей стратегии в познании другого, чем стратегия любви. Золотусский выступает как биограф-союзник и биограф-друг; такой биограф одержим «предметом», пожизненно привязан к нему, заряжён и заражён его таинственной энергией и видит его в зеркале беззаветной любви. Золотусский пишет как бы изнутри Гоголя, но это «изнутри» (выписанное тонкой акварелью) на самом деле строго регламентировано документом: письмом, мемуарами, семейным преданием.

Совершенно очевидно, что у биографа нет намерения «разоблачить», «вывести на чистую воду» своего героя. Смешная, трагическая, загадочная, феноменальная личность Гоголя предстаёт под пером Золотусского во всём объёме своей гениальности и своей тайны, без злостного усилия биографа «обытовить» тайну гения — хотя быта и реальных декораций в книге Золотусского предостаточно и нарисованы они со вкусом и знанием дела.

Самые вдохновенные места биографической книги о Гоголе — это места, связанные с раскрытием характера, переживаний, психологической сущности человека. Создаётся впе-

чатление, что реальное лицо — писатель Николай Васильевич Гоголь — существует у Золотусского как интереснейший герой некоего русского классического романа XIX века, который, к величайшему сожалению, не был написан ни одним из великих русских романистов.

Известно, что к Гоголю как художественному персонажу с разных сторон «подбирались» и Достоевский (Фома Опискин), и Набоков (в «Лекциях о русской литературе»). Гоголю действительно очень «идёт» быть и героем Достоевского, и героем Набокова, но Золотусский изображает Гоголя героем неизведанного пространства русского литературного бытия, странником неисповедимых путей, обитателем заповедных территорий.

Золотусский создаёт биографическую версию о Гоголе в жанре, который совершенно несправедливо считается «вторичной» литературой, но биограф опротестовал и отменил этот приговор и добился оправдательного вердикта для целой литературной отрасли. Золотусскому это удалось, поскольку образ Гоголя в книге «Гоголь» мерцает и дышит, переливается красками и звуками подлинной жизни.

Подлинность — в тайне рождения великого писателя из «мальчика Никоши», который с малых лет всех передразнивал и всем подражал, обладал зоркой наблюдательностью и потрясающим умением «ловить человеков», плохо учился, был объектом насмешек — и изгоем почти во всякой среде, в которую попадал.

Подлинность — в загадке всех гоголевских «сожжений»: от первой юношеской поэмы «Ганс Кюхельгартен» до легендарного сожжения 2-го тома его последней поэмы «Мёртвые души». Подлинность в том, что Гоголя не понимали ни хвалившие, ни хулившие его, что искренность Гоголя принимали за чудачество и актёрство, а в его сокровенной лирике видели только сатиру на порядки в государстве, «горький упрёк современной Руси».

Высшую подлинность увидел Золотусский в великой духовной жажде Гоголя, в счастье самого несчастного, покаянного его сочинения — в книге писем, где автор «Мёртвых душ» отрекается от власти художника, пытаясь стать учителем и судьёй ближнего своего.

Биография Гоголя под пером Золотусского — это исторический роман о русской литературе на фоне русской жизни; волнующее сплетение вечного и злободневного. Суждения Золотусского о произведениях и этапах жизни Гоголя порою

производят впечатление ослепительной разгадки — таково, например, прочтение «Записок сумасшедшего»; такова история драматической полемики Белинского и Гоголя, сыгравшей колоссальную роль в поляризации литературы, такова психологическая версия гоголевских скитаний по Европе и гоголевской бездомности.

В каком-то смысле книга о Гоголе — это свидетельство веры. На протяжении многих лет Золотусский не мог не спрашивать себя — что же дал ему Гоголь? И множество раз Игорь Петрович благодарно признавал: Гоголь, которого он полюбил как человека и хотел защитить, спас его самого как литератора, дав его слову новый объём и новый масштаб, а ему самому веру в свои силы. Под несомненным влиянием Гоголя-мыслителя и Гоголя-проповедника развился дар Золотусского-публициста. Его заботит Россия сегодняшняя, положение литературы и место писателя, духовное настроение русского мира и метаморфозы русской души, кризис сознания современного человека.

Под духовным влиянием Гоголя автор книги о нём не мог не измениться сам; в то самое десятилетие семидесятых годов, когда Золотусский писал своего «Гоголя», он открыл в себе человека уверовавшего. И это спасло его самого и его книгу от тогдашней конъюнктуры, от торопливого приспособленчества к атеистическому времени. Духовная искренность и интеллектуальная честность автора спасают его книгу и сейчас, когда, в угоду другим веяниям, другой моде его «Гоголь» мог бы предстать в «исправленных» пропорциях и акцентах. Однако книга, честно написанная в одно время, оказывается честной и для всякого другого времени. Золотусский пребывает в верности *своему* выстраданному Гоголю.

Художественная биография Гоголя, впервые опубликованная в 1979 году, выдержала уже четыре издания — четвёртое увидело свет в нынешнем 2005 году. На этой книге выросло несколько поколений читателей-филологов и просто читателей, для которых Золотусский вольно или невольно рифмуется с именем Гоголя, — это ли не всенародное признание? За сорок лет у нас не появилось никакой иной биографии Гоголя — это ли не признание приоритета Золотусского его товарищами по цеху?

Это ли не *национальный бестселлер,* хочу задать я риторический вопрос, рискованно ступая на взрывоопасное поле другой литературной премии, — если только понимать термин «бест-

селлер» не как знак бестиальности и бешенства или варварства, радикализма и экстремизма нации, а как символ высшей потребности этой нации обладать действительно самой лучшей, самой совершенной литературой.

Во всяком случае, наш прошлый премиальный сезон обнаружил, что национальным бестселлером, той самой бомбой, которую так жаждет заполучить литературный авангард, несмотря ни на что, стал роман Достоевского «Идиот», существующий в каталогах и на полках библиотек уже 135 лет.

Русская классика на столетие опередила своё время, не изжита ни одна из поставленных ею проблем, так что стрелы её — огненные и меч её — обоюдоострый.

Игорь Золотусский

Испытание духа



день моего рождения, 28 ноября 1930 года, газета «Известия» обнародовала афоризм, перекраивавший старые понятия о милости. Вместо прежнего изречения «страшен сон, да милостив Бог» появилось новое: «страшен сон, да милостиво ОГПУ».

Место Бога заняла тайная полиция, совмещавшая с сыском пытки и расстрелы.

Я родился в военное время, хотя войны никакой не было. Шла война против собственного народа, и, как я понял, когда стал что-то понимать, идти она будет до конца моих дней.

Уже был срыт и отброшен в тернии и на голый камень самый плодоносный слой народа — трудящееся крестьянство. Та часть нации, которая кормила, одевала и обувала Россию и поставляла ей защитников, а литературу одаривала золотой россыпью языка.

Провал построения индустриального рая бросил на скамью подсудимых инженерную интеллигенцию. Начался процесс над Промпартией, организацией, которая никогда не существовала в действительности, но которую создало воображение «стального ЦК».

Слово «стальной», как и слово «фронт» сделались доминирующими в лексике тех лет. «Стальной ЦК», «стальное ОГПУ», «стальной кулак» — орудие двух названных выше организаций — «стальная Красная Армия», «стальной рабочий класс». Я уж не говорю о человеке, чьё имя (или партийная кличка) рифмовалась с этим эпитетом.

А где «фронт», там и «прорыв», «штурм», «чистка», «ликвидация». Прорыв случается даже в такой организации, как «Союзмясо». И её подвергают чистке.

На экстренном собрании работников искусств («Известия» от 17 декабря 1930 года) Шкловский, Пудовкин, Таиров, До-

---

Литературная газета, 2005, № 16, 20–26 апреля.

вженко, Качалов, Мейерхольд клеймят арестованных инженеров как «платных шпионов», «изменников, продающих нас врагу». А Александр Довженко требует «запретить им дышать».

В заключение «работники искусств» обращаются к правительству с просьбой «наградить ОГПУ орденом Ленина».

Параллельно громам и молниям, которые гремят на митингах и собраниях, требующих «раздавить гадину», звучит густой окающий бас Горького. Он посылает в «Известия» статьи из Сорренто, именуя главарей Промпартии «дегенератами», «уродами», «идиотами», «негодяями», «кретинами» и «подлецами».

«Надо ли вспоминать о людях, которые исчезают из жизни медленнее, чем следовало бы им исчезать? — пишет он. — Употребляется ли ради развития сознания человека насилие над ним? Я говорю — да!» *«Культура»* есть не что иное, как «организованное разумом *насилие* над зоологическими инстинктами людей». С «культурой», «гуманизмом» и *прочими цветами красноречия* покончено. Естественно, что рабоче-крестьянская власть бьёт своих врагов, как вошь».

15 ноября 1930 года появляется статья «Если враг не сдаётся — его истребляют». В других изданиях её кровожадность несколько смикширована: «Если враг не сдаётся — его уничтожают». Не бог весть какая милость, но раз **«с гуманизмом покончено»**, то что же роптать?

Таков был воздух, который я вдохнул с детства. И хотя я в те годы статей Горького не читал, их вдохновители вскоре вошли в наш дом. И увели сначала отца, а потом мать.

Мне говорили, что они уехали в командировку, но командировка что-то затягивалась, и однажды кастелянша в детдоме открыла мне правду: «Ты сын врагов народа»!

Я схватил стоящую на столе тяжёлую — из прессованного стекла — чернильницу и, если б попал, то, наверное, раздробил бы обидчице голову. Но чернильница, к счастью, пролетела мимо.

Это я сейчас думаю, что «к счастью», а тогда, наверное, был бы рад иной развязке.

Что же касается отца и матери, то я продолжал любить их, как любил всегда, и эта вера в них, надежда, что мы вновь соединимся и нас соединит всё та же любовь, помогли мне выжить в холодном и голодном детдоме.

Много лет спустя, читая их «дела» на Кузнецком, 25, я понял, что инстинкт любви не подвёл меня. Ни отец, ни мать не

признали себя виновными. Под каждой страницей протокола допросов в «деле» отца стоит его подпись, а в самом протоколе одна и та же запись: «Виновным себя не признаю».

То же категорическое «не виновна» повторяется и в «деле» матери.

Вот бумага из «дела» отца: «НКВД СССР. Следственная часть. 20 февраля 1939 г. Служебная записка. По следственному делу №13377 по обвинению Золотусского Петра Ароновича. Лиц, скомпрометированных показаниями Золотусского, в деле не имеется. Старший следователь следственной части НКВД младший лейтенант госбезопасности. Подпись».

Я дважды встречался с родителями в лагере и в тюрьме. С мамой — летом 1948-го в лагере строгого режима под Кыштымом, с отцом — в тюрьме после его второго ареста в 1951-м. И я понял, что внутренняя, самая важная для меня связь, не оборвалась. Нас по-прежнему было трое, и всюду, куда потом бросала меня судьба, я помнил, что я не один.

К тому времени я уже знал, как буду жить. Знал, что должен выжить, выучиться и сделать что-то такое, что смоет с нашей фамилии позорное пятно и даже прославит её.

В 20 лет я знал о Сталине столько, сколько не могли знать мои сверстники. Во время короткой передышки между двумя сроками (это было в 1945 году) отец рассказал мне всё. В Котласе, в тайге, где нас никто не мог слышать, он поведал мне и о Лефортове (где его пытали) и об остальном.

Отныне я должен был жить с этим знанием, двоясь между страшной правдой и самой жизнью. Впрочем, жизнь продолжалась, я поступил в университет, окончил его, поехал учительствовать на Дальний Восток. Но пепел Клааса стучал в моём сердце.

Свою первую большую статью, которую читал и одобрил Чуковский, я назвал «Рапира Гамлета».

Гамлет был, конечно, мой герой. Он мстил за своего отца. Но он понимал, что его месть ничего не изменит в мире. Мир останется тем же, каким был до его прозрения.

Есть два вида сопротивления. Один предложили истории декабристы, другой — Пушкин, Гоголь, Тютчев, Толстой. То есть русская литература. Первый — это открытый вызов и кровопролитие, второй — стоическое противостояние злу.

Последнее противостояние бескровно. Здесь не взрывают царских карет, не стреляют в упор (зверский выстрел Каховско-

го), не пускаясь в опасные игры со злом, а стараются вытеснить его самим фактом своего существования.

Никаких уступок злу — его идеям, его лексике. Никакой, так сказать, политкорректности. Пусть зло в слепоте своей играет со злом. Пусть они пожирают друг друга. Пусть, наконец, мы станем свидетелями взаимоистребления зла.

Утопия? Да, Гамлет прав: «Век расшатался — и скверней всего, Что *я* рождён восстановить его!» Одно «я» против целого «века»!

Литература изжила во мне юношеский радикализм. Не потакая злу, противостоя ему, она не опускалась до ненависти. Мои современники Фёдор Абрамов, Константин Воробьёв, Виктор Курочкин, Василий Белов, Валентин Распутин *меньше разоблачали, а больше жалели.*

Это была литература боли и литература любви. Она воссоединялась с христианским наследством XIX века.

Оттуда и пришёл в мою жизнь Гоголь.

Десять лет, проведённых с ним, — десять лет самообразования, самоопределения и обретения «тайной свободы». Я вдруг обнаружил, что где-то за мной осталась огромная страна, страна милосердия, страна классики. В этой стране писатель был и священник, и врач, и учитель. Он спасал, а не толкал человека в яму. И не мог писать, как говорил Гоголь, «мимо себя».

Сидя в архивах и библиотеках, ходя по следам Гоголя в Москве, в Петербурге, в Полтаве и Риме, я, достигши уже зрелых лет, чувствовал, что каждый день сбрасываю старую кожу.

О, это счастье дерзости, когда замахиваешься на великое и чувствуешь, что оно поднимает тебя, освобождая от той тяжести, которая тянет вниз, к мелочам. Это счастье преодоления себя и испытание духа.

Тут не пополнение багажа, а второе явление на свет Божий и выход в пространство, где другие, пройдя часть пути, оставили место и для тебя.

Годы исканий во тьме, почти вслепую (переход от журнальных статей к истории души одного из гениев), привели в конце концов к простой формуле Гоголя: «Полюбите нас чёрненькими, а беленькими всякий полюбит».

Я полюбил его, полюбил в нём человека, которого так мало любили при жизни, да и сейчас, пожалуй, любят лишь как писателя.

Но он-то умел любить. Я видел, как дрожит он над своими героями, как сочувствует Чичикову и Собакевичу, чья душа

заперта за семью замками, как нежно относится к мальчишке Хлестакову.

Хлестаков не плут: плут *плутует*, а Хлестаков *верит*. Он, ей-богу, верит, что его приняли за важного человека, что он — хоть на мгновение — и есть этот важный человек, и ему хорошо.

Тут драма таланта, таланта лжи, если хотите, но лжи не по умыслу, а по поэтическому наитию. И когда представишь, что ждёт его в родной деревне, куда он едет и куда явится с пустым карманом, потому что все деньги по дороге проиграет, а уж батюшка у него строгий — и пустить в дело розги не побоится, — то становится горько. Ведь не он всех в этой комедии обманул, а его обманули.

Сегодня страна милосердия осталась на *том* берегу. На берегу, который мы сами покинули. Покинули, я бы сказал, с торжеством, как будто сбросив с плеч угнетающий груз. Но от чего освободились? От добрых чувств, от сострадания к ближнему? От памяти о великих тенях, которые, в отличие от тени отца Гамлета, звали не к оружию, а к тому, к чему звал неистового пророка Иеремию Господь: «извлеки драгоценное из ничтожного и будешь, как Мои уста».

Извлечь из ничтожного драгоценное во сто крат трудней, чем проклясть ничтожное и посмеяться над ним. А Гоголь извлекал. Он научил меня ещё одной истине: надо спросить себя: «А ты-то хорош?», а уж потом, ища виновных, оглядываться вокруг.

В Евангелии от Луки рассказ об искушениях, которыми дьявол соблазнял Христа, заканчивается словами: «И, окончив всё искушение, диавол отошёл от Него *до времени*».

Это «до времени» поразило меня. Значит, для дьявола не всё потеряно? Значит, он ещё и ещё раз попробует подступиться к Христу, рассчитывая на какую-то Его слабость?

Что же говорить о нас, смертных?

Современная удачливая словесность приняла игры дьявола и рассовала по карманам его дары.

Но, как бы ни выстроилось неизвестное нам будущее, сколько бы новых соблазнов ни представил новым поколениям творцов дьявол, настанет минута, когда некоторые из них ответят ему, как ответил Тот, кого он безуспешно пытался купить: «Изыди сатана».

И эти некоторые будут лучшие люди русской литературы.

ОБ АВТОРЕ



горь Петрович Золотусский родился в 1930 году. В 1954-м окончил историко-филологический факультет Казанского университета.

Преподавал русский язык и литературу в школе г. Хабаровска. Был корреспондентом Дальневосточной краевой молодежной газеты.

Печатается с 1956 г. В 1961 г. на семинаре молодых критиков в Переделкино был замечен К. И. Чуковским, который благословил на литературные занятия. Литературно-критические статьи о писателях-современниках публиковались в центральной периодической печати и литературно-общественных журналах. Среди написанных им книг — фундаментальное исследование жизни и творчества Н. В. Гоголя.

В 1967–1971, а затем в 1990–1993 гг. работал в «Литературной газете». Ныне — старший научный сотрудник Института мировой литературы РАН.

Живет в Москве.

АВТОР КНИГ:

Фауст и физики. М.: Искусство, 1968.

Час выбора. М.: Современник, 1976.

Гоголь. М.: Молодая гвардия (ЖЗЛ), 1979, 1984, 1998, 2005.

По следам Гоголя. М.: Дет. лит-ра, 1984.

На лестнице у Раскольникова. М.: Фортуна, 2000, и многих других.

СОДЕРЖАНИЕ

КРИТИКА. ЭССЕ

Прости, отечество! 6
На перекрёстке эпох 18
Приоритет Толстого 33
Лихорадка и синтез 37
Гений излишка 76
Русская звезда. *Заметки о двух романах Булгакова* 81
Триптих о Булгакове 129
Лучшая правда — вымысел 136
Доколе? *О микрофинале, протосюжете,*
о Базарове, резавшем кошек, и ещё кое о чём 145
Необходимые замечания 165
Постижение стихии 172
Русская тема 180
Бедные дети распада 183
Не полюби ближнего как самого себя 186
С пустым загашником 191
Интеллигенция: роман с властью 198
Интеллигенция: смена вех 202
Новый порядок и «русский вопрос» 210
Код Победы 214
Этюд о Гамлете 218
На лестнице у Раскольникова 223

ПОРТРЕТЫ

Путешествие к Набокову.
Из дневника одной телевизионной поездки 228
Трагедия мечты 250
Портрет максималиста 255
Оборвавшийся звук 265

Вина и жертва 282
Горький привкус смеха 291
Невольник чести 309
Абсолютный слух 313
Знак беды. *(Три встречи с Василём Быковым)* 317
Акварель с маками 325
Рыцарь — оруженосец 334
У времени в плену 344
Невесёлый солдат 356
О памяти и памятниках 360
Клятва о правде 366

ИЗ КНИГИ «СМЕХ ГОГОЛЯ»

Смех Гоголя 372
Обманутый Хлестаков 380
Ещё о «Ревизоре» 387
Мёртвые души 403
Гоголь и Достоевский 426
Пушкин в «Выбранных местах из переписки с друзьями» .. 435
Трапеза любви 449

МОСКВА, 14 апреля 2005 года

Александр Солженицын. «Его цель — показывать прекрасное» 457
Валентин Непомнящий. «Против течения» 464
Людмила Сараскина. Свидетельство веры 467
Игорь Золотусский. Испытание духа 472

Об авторе 477

Золотусский, Игорь Петрович.
3-81 Интеллигенция : смена вех : критика. Эссе. Портреты / Игорь Золотусский. — М. : Русскій міръ : Московские учебники, 2008. — 480 с. : ил. — (Литературная премия Александра Солженицына). — ISBN 978-5-89577-105-1.

Агентство CIP РГБ

В книгу известного в России и за рубежом писателя, ведущего специалиста по творчеству Н. В. Гоголя Игоря Петровича Золотусского вошли эссе и статьи о творчестве российских писателей, литературоведческие работы о Пушкине, Гоголе, Достоевском и других.

УДК 821.161.1-821
ББК 83.3(2Рос+Рус)6+84(2Рос=Рус)6-4я44

Литературная премия Александра Солженицына
Игорь Петрович Золотусский
ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ: СМЕНА ВЕХ
Критика. Эссе. Портреты

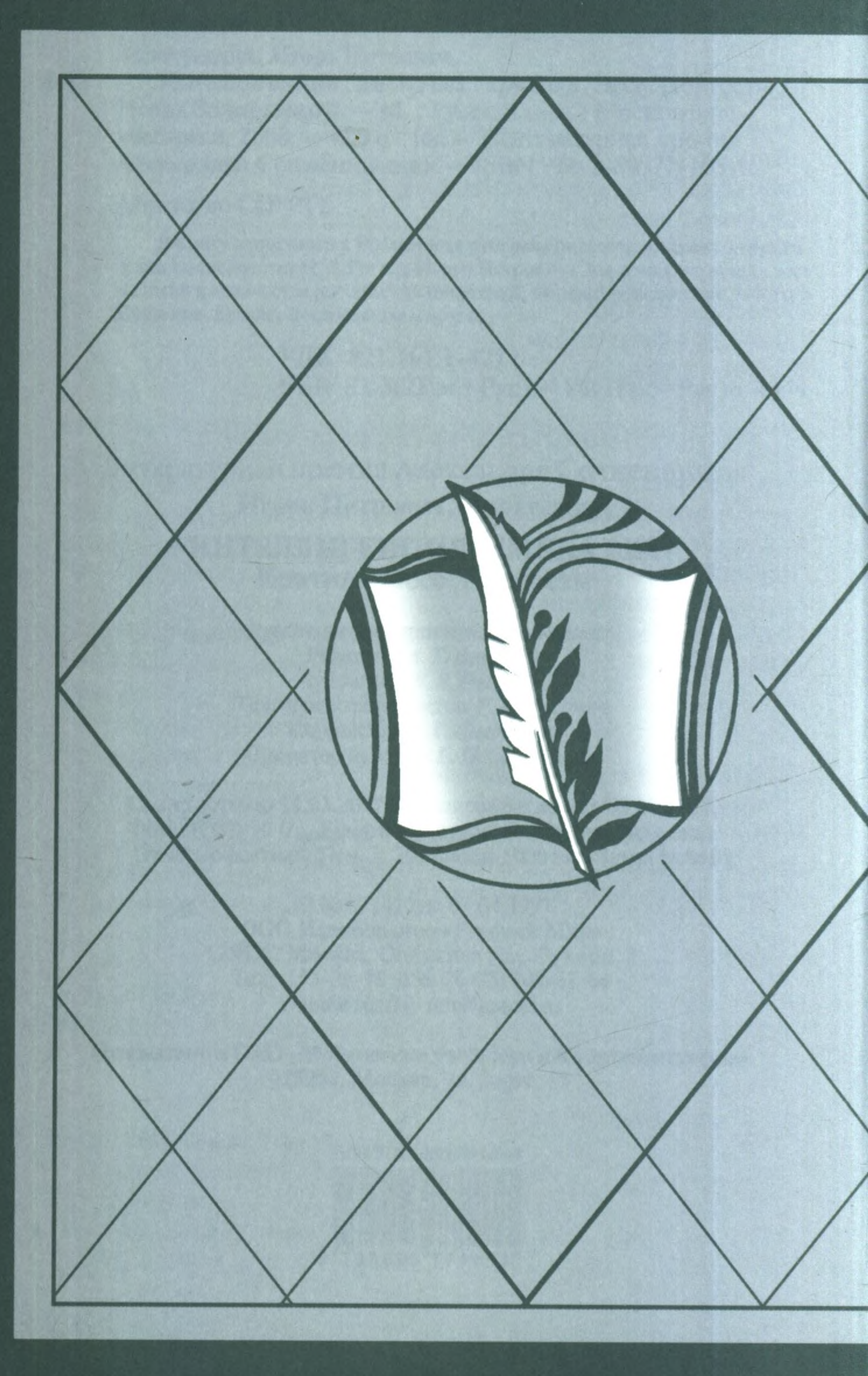
Руководитель проекта *В. Е. Волков*
Редактор *А. Т. Волобуев*
Художник *В. В. Покатов*
Технический редактор *Т. В. Покатов*
Корректор *О. Г. Наренкова*
Оператор верстки *Е. П. Селиванова*

Сдано в набор 14.03.2007. Подписано в печать 08.10.2007.
Формат 60×90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура NewtonC.
Печать офсетная. Печ. л. 30. Тираж 5000 экз. Заказ №9692

ЛР № 071422 от 07.04.1997.
ООО Издательство «Русский Мир»
125438, Москва, Онежская ул., 13, корп. 2
Тел.: 153-35-98; 456-76-33; 708-61-64
e-mail: russkij-mir@narod.ru

Отпечатано в ОАО «Московские учебники и Картолитография»
125252, Москва, ул. Зорге, 15

ISBN 978-5-89577-105-1
9 785895 771051




ИЗ

Литературная премия Александра Солженицына учреждена Русским Общественным Фондом и вручается ежегодно с 1998 года. Ею награждаются писатели, живущие в России и пишущие на русском языке, чье творчество обладает высокими художественными достоинствами, способствует самопознанию России, вносит значительный вклад в сохранение и бережное развитие традиций отечественной литературы. Кроме того, с 2002 года Премия присуждается за труды по русской истории, русской государственности, философской и общественной мысли, а также за значимые действующие культурные проекты.

В книгах серии «Литературная премия Александра Солженицына», выпускаемой издательством «Русскій міръ», публикуются избранные сочинения лауреатов этой Премии.